

해겔연구 제19호

미와 변증법

한국해겔학회 편

헤겔 비극론의 위대성과 한계

마크 W. 로쉴 (Mark W. Roche)

(심철민 옮김)

【요약문】

헤겔은 비극을 두 입장들 간의 충돌로서 간주하거나 이 때 두 입장들은 각기 정당성을 갖고 있긴 하되 그러나 또한 상대방의 타당성을 인정하지 않거나 상대방의 진리 요소를 부인하는 점에서 잘못되어 있는 것이기도 하다; 충돌은 단지 주인공이 몰락함으로써만 해소될 수 있는데, 즉 이렇게 몰락하는 가운데 통일성은 회복되고 인륜적 삶의 전체성의 기반 위에서 일면성은 사라지게 된다. 그리하여 비극적 죽음은 일면성이 결국 어떻게 귀결되는가의 진리이다: “변증법은 (...) 이러한 내재적인 넘어감이다. 일체의 유한자는 자기 자신을 지양한다는 것, 바로 이것이다”(8:172-73).

그렇다면 헤겔 비극론의 위대성은 어디에 놓여있는가? 첫째로 헤겔은 비극적 만남의 구조들에 주의를 돌림으로써 공포와 연민이라는 전통적 모티프들에 대해 하나의 새로운 시각을 획득한다. 둘째로, 위대함과 한계의 비극적 착종의 중심에 서있는 저 애매모호성(Ambivalenz)이 충돌을 통해서 분명해진다. 셋째로 헤겔의 이론 내에서 우리는 비극에 특유한 극적 강도를 인식할 수 있다. 이것은 대체로 한편의 선과 다른 한편의 선 간의 충돌에서 성립하는 것이다. 넷째로, 하나의 주인공이 동등한 근거 아래

경합을 빚는 요구들을 의식하면서 취하는 그 복합적 반응들 내에서 심리적 인식에 대한 위대한 척도가 발견될 수 있다. 헤겔에게선 선한 두 힘들은 관객들의 의식 속에서 하나로 결합된다. 그러나 이때 주인공이 과연 충돌을 의식하는가의 여부는 중요한 차이를 낳는다. 나는 이것을 내면적 충돌이라 부르고자 한다.

다섯째로, 우리는 헤겔의 모델에 힘입어 비극 및 예술의 위대한 부분이 어떻게 해서 선취적 기능마저 지니는가를 보게 된다: 비극은 윤리의 극한적 사례들(Grenzfälle)을 표현함으로써 선을 나타낼 뿐만 아니라 갈등들 또한 밀어올리는데 이것들은 바로 거기서 선에 대한 철학적 반성으로 나아가게끔 한다. 여섯째로, 패러다임 전환의 의미를 강조하는 역사철학에 대해 헤겔 이론이 지닌 유용성을 생각할 수 있다. 왜냐하면 헤겔의 비극론은 갈등들을 논할 뿐 아니라 역사적 변화들의 역학 또한 주제로 다루고 있기 때문이다.

물론 헤겔 비극론에 반대하여 약간의 비판적 논점들이 제시되어 왔다. 헤겔보다 한 걸음 더 나아가 나는 여기서 서로 평형을 이루고 있지 못한 양극이 빚어내는 두 형식 간의 충돌을 제시하고자 한다. 이들 두 형식을 나는 각기 '자기희생(Selbstaufopferung)의 비극'과 '완고함(Eigensinn)의 비극'이라 명명하고자 한다. 자기희생의 비극에 대해 우리가 말할 수 있는 것은, 원칙적으로 이 비극이 역사 속에서의 이행들을 촉진케 하는 보편타당한 태도를 표현한다는 점이다. 자기희생의 위대성은 그것의 인류적 정당함에 있고, 그 희생이 갖는 예술적인 주요 취약점은 갈등의 단순함에 있다. 윤리적 관점에서 보자면 완고함의 비극은 자기희생의 비극보다 그 격이 높지 않지만 그 대신 외형적으로나 대부분의 경우에 있어 극적으로 한층 풍부함을 띠는 게 사실이다. 물론 주인공은 여기서 도덕적으로 지탱되기 어려운 태도를 취하긴 하지만 그럼에도 용기나 순종 또는 폐기와 같은 부차적인 형식상의 미덕들을 여실하게 드러낸다. 완고함—좀더 부드럽게 표현하자면 '확고부동함'(Standhaftigkeit)—이란 비극의 필수 요소이

다. 자기희생과 완고함이란 헤겔적 모델의 불충분한 형식들로서 간주될 수 있다. 하지만 자기희생과 완고함이 충돌과 유사한 것일 때, 게다가 선한 힘들 간의 갈등으로서 나타날 때, 그것은 자신의 정점에 도달한다. 동등한 권리를 지니게끔 동기를 부여해야 한다는 요구에 맞서 도리어 비극의 구조가 가장 잘 실현될 수 있는 것은 다름아닌 서로 동등하지 않은 충돌들(자기희생과 완고함)을 인정할 때이다.

헤겔 이론에 대한 두 번째 중요한 비판은 비극에서의 조화의 요소에 대한 그의 주장을 겨냥하고 있는데, 고통을 경감하거나 종식할 수 없다고 보는 근대의 완고한 입장에서 보자면 이러한 조화관은 하나의 혐오에 가깝다. 그러나 헤겔이 자신의 분석에서 강조하는 것은 결코 주인공의 고통이나 고통의 감내가 아니며, 오히려 주인공이 절대자와 맺는 연관성이다. 비극의 본질은 그에게 있어 구조적 갈등 내에 놓여있지 고통의 효과에 있는 것이 아니다. 그토록 많은 역경이 위대함을 동반하여 나타나고, 또한 몇몇 형태의 위대함에는 고통이 수반되고 있다는 사실이야말로 확실히 보다 정확한 논변이다. 그리고 이러한 변증법적 영역이 비극성을 규정하는 것이다. 위대함이 결여된 고통이 주제로 놓여지는 것은 대체로 (비극적이지 않은) 수난극이나 희극의 경우이고, 아울러 고통 없는 위대함은 화해극으로 나아가기 마련이다.

몇몇 경우들에 있어 비극은 단순히 가능한 것만이 아니라 불가피한 것이다. 더욱이 덧붙여야 할 사항은 보편자란 오로지 특수자 내에서만, 오로지 역사 속에서만 실현될 수 있다는 점이다; 역사 속에서의 정신의 실현을 위해서도 비극은 꼭 필요한 것이다. 헤겔은 이 지점에서 휠더린의 영감에 찬 성찰, 즉 보편자는 특수자를 관통해서야 비로소 자신에게로 도달하는데 이는 희생을 통한 것이라는 그러한 성찰에 동의할 것이다.

▶ 검색어: 비극, 헤겔, 충돌, 자기희생, 완고함, 역사철학, 고통, 위대함, 하마르티아

이 글에서 나는 헤겔의 비극론을, 대등한 권리를 갖는 두 가지 힘 내지 입장들 간의 충돌(Kollision)로서 간략히 설명할 것이다(I). 그런 다음 우선 헤겔 이론이 갖는 장점들을(II), 그리고 이어 이 이론의 단점들을(III) 논증하고자 시도할 것이다.

I

헤겔은 비극을 두 입장들 간의 충돌로서 간주하거나 이 때 두 입장들은 각기 정당성을 갖고 있긴 하되 그러나 또한 상대방의 타당성을 인정하지 않거나 상대방의 진리 요소를 부인하는 점에서 잘못되어있는 것이기도 하다; 충돌은 단지 주인공이 몰락함으로써만 해소될 수 있는데, 즉 이렇게 몰락하는 가운데 동일성은 회복되고 인륜적 삶의 전체성의 기반 위에서 일면성은 사라지게 된다. 헤겔은 다음과 같이 쓴다: “본연의 비극성이란, 대립을 이루는 두 측면이 그 자체들로서는 권리를 가지나, 다른 한편으로 이들이 자신들의 목적 및 성격의 참되고 긍정적인 내용을 오로지 동등한 권리를 지닌 상대방의 힘을 침해함으로써만 관철시킬 수 있다는 점, 그리고 바로 이로 말미암아 이들은 자신들의 인륜성 속에서 그리고 이 인륜성을 통해서 바로 그만큼 과실(Schuld)로 빠져든다는 점에 있다”(15:523)¹⁾. 헤겔에 따르면 비극은 커다란 두 가치들 간의 같

1) 나의 논의 대부분은 헤겔 미학강의 호토(Hotho)판본을 인용한다. 헤겔 『예술철학 강의』라는 제하의 최근 비평본이 매우 귀중한 것이긴 하지만, 이 판본이 호토 판본을 대체할 수는 없는 일이다. 비평본은 오직 단 한 차례 강의에 대한 기록, 다시 말해 1823년 강의에 대한 호토 자신의 기록에만 의거해 있는 터라 그보다 훨씬 더 많은 자료들에 전거를 두고 있는 『미학강의』와 견주어볼 때 그 범위와 세부내용 면에서 매우 제한적인 게 사실이다. 헤겔은 1818년 하이델베르크에서 처음 미학강의를 열었고 이어

베를린에서 1820/21, 1823, 1826년 그리고 1828/29년에 같은 이름의 강의를 재개한 바 있다. 호토는 헤겔이 직접 작성한 미학 노트를 자신이 편찬한 것에 기초해 있는데, 헤겔의 이 노트는 그가 하이델베르크 강의 및 이후 베를린 첫 강의를 위해 직접 작성한 것이자 오늘날은 그 전부가 멸실된 일련의 풍부한 이후 주석들을 담고 있다. 그뿐 아니라 호토는 1823년과 1826년의 두 강의에 대한 자신의 강의필기록들(이 중 나중 것은 없어졌다), 1826년 강의에 대한 세 개의 보다 자세한 강의필기록들(이 중 두 개가 없어졌다) 그리고 1828/29년 강의에 대한 다섯 개의 강의필기록들(이 중 네 개가 없어졌다)을 이용하였다. 호토는 물론 역사비평본(historisch-kritische Ausgabe)이라는 오늘날의 기준을 만족시키진 못한 채 이들 자료를 편집하였다. 이런 의미에서 보다 확대된 『미학강의』를 헤겔과 호토의 저작이라 간주한다 해도 크게 부당한 것은 아닐 것이다. 사실 이같은 정보들이 중요한 것은 우리가 헤겔을 분석하면서 근본적으로 역사적 관심을 가질 때의 일이다; 그러나 우선적으로 논변들의 타당성에 관심이 두어질 경우, 방금 말한 정보들은 그 정도로 커다란 의미를 갖는 것은 아니다.

내친 김에 좀더 언급하자면, 최근의 비평본 편집자 게트만-지페르트(Gethmann-Siefert)는 강의필기록들과 호토 편찬본 간의 차이 가운데 몇 가지를 과도하게 평가한다. 비평본의 편집자 서문에 쓰인 각주 170개 중 50개가 넘는 곳에서 자신의 논저들을 인용하는 가운데 그녀는 다음과 같은 점들을 논증한다. 즉 강의필기록들이 우리에게 인식케 해주는 바는, 헤겔이 예술작품들의 가치를 그 미적 특질과 관련해서가 아니라 그것들의 역사적 기능과 관련해서 평가하고 있다는 점(civ; cf. cxi, cxxxvii, cxxxix), 헤겔은 예술의 풍부함을 이해케 해주는 체계의 기획에 대해서보다는 오히려 예술의 현상학적 풍부함에 보다 많은 흥미를 두고 있다는 점(cvi-cvii; cf. cxxxvii), 그래서 그는 고전적 예술을 강조하지 않았더라는 것이다(xxvi; cf. cvii 와 cxxxvii). 이러한 진술들 중 몇몇이 부분적으로 정당한 것이긴 해도 이들 주장은 게트만-지페르트에 의해 지나치게 강조되어 있다. 왜냐하면 비록 예술의 기능에 대해 헤겔이 매우 관심을 갖고 있긴 하지만 강의필기록 내에서 그는 미적 특질에 대해서도 성찰하고 있는 까닭이다(30, 65ff, 272ff, 298, 300, 305, 306). 대체로 그는 예술의 현상학적 풍부함 뿐 아니라 예술 및 예술 발전의 체계적 이해에 대해서도 자신의 관심을 표현한다. 그리하여 그는 다양한 예술 양식들을 기리면서 낭만적 예술이 그 속에서 고전주의를 능가하게 되는 그런 특별한 형식을 인정하는 한편으로, 동시에 고전적 예술 자체에 대한 헤겔의 찬양이 강의메모들 속에서 뚜렷하게 등장하고 있는 것이다(36-37, 179, 306). 비극과 관련하여 게트만-지페르트가 강의필기록에 대한 자신의 논의 속에서 강조하는 바는, 근대 비극은—근대 세계의 복잡성 및 우연의 힘과 대립을 이루고 있

등으로 이루어진다. 통일성으로 존재해야 할 것이 둘로 갈라져 있다—이는 개체들을 통해서만 실현될 수 있는 절대자의 피할 수 없는 귀결이다. 가시화되기 위해 절대자는 특수자 속으로 옮겨가지 않을 수 없다. 이를 통해서 절대자 내부에 하나의 갈등이 성립하는데, 이는 특수자를 초월함(또는 말소함)으로써만 해결될 수 있는 갈등이다. 특수자는 자기 자신을 전체로서 간주하지만 이 경우 특수자는 단지 전체의 일부일 뿐이다.

는— 주인공의 개성 및 그의 자유를 소중히 여긴다는 사실이다(cxcvii-cxcviii). 하지만 이런 측면들이 설사 1823년 강의에 실제로 한층 더 강조돼 있다 할지라도, 이 측면들이란 좀더 확대된 판본인 『미학강의』에도 또한 마찬가지로 나타나 있다(가령 13:254-255, 15:558-569). 희극과 관련해서는, 비록 헤겔과 호토 판본에서의 견해들이 소략한 것과 비교해보더라도, 강의필기록 경우는 매우 빈약한 수준이다. 호토 판본에 기초해있는 헤겔 미학강의에 대한 연구들 중 몇몇은 헤겔의 사상보다 호토의 그것을 더욱 붙들고 있는 경우도 더러 있을 수 있다; 예를 들어 괴테와 쉴러에 대한 가치평가에 있어 헤겔과 호토 간의 차이에 대한 게트만-지페르트의 논의는 특별한 흥미를 끈다(cxc-ccxiv). 그럼에도 불구하고 방금 말한 연구물들 대부분은, 비록 게트만-지페르트가 200쪽이 넘는 자신의 서문에서 이것들을 무시하고 있긴 하지만, 여전히 의미깊은 것들이다.

헤겔이 유산으로 남긴 것 중 많은 것이 그리고 호토가 자신의 편찬작업시 사용할 수 있었던 것 중 많은 자료가 여하간 멸실되고 없는 까닭에, 우리에게 남겨진 최선의 방책은 한편으로는 헤겔과 호토의 저작에, 즉 다른 어떠한 기록으로도 그 풍부함을 당해낼 수 없는 판본으로서의 종래의 『미학강의』에 계속 면밀한 주의를 기울이는 일이고, 다른 한편으로는 비평본을 다음과 같이 완성해내는 일이라고 생각된다. 즉 현재의 판본에서 처럼 단일 강의에 대한 기록만을 이용하는 것이 아니라 최소한도 강의마다의 일련의 기록들을, 가능하다면 동일 년도의 여타 강의필기록들에서 뽑아낸 추가 자료들과 더불어 하나의 자료표 속에 작성해내고 더 나아가서 헤겔의 현존하는 전체 메모들을 끌어넣는 방식이 되어야 할 것이다. 그런 식으로 복잡한 원고의 상황은 아마도 하이퍼텍스트적 틀 속에서 가장 잘 성취될 수 있을 법하다. 본 논문에 있어 가장 중요한 사실은 헤겔 비극론에 대한 나의 해석 중 어떠한 측면도 새 비평본 자료와 모순을 이루고 있지 않다는 점이다. 1820/21년 필기록에 나타난 드라마에 대한 견해들 역시도 필자의 해석을 지지해주고 있다.

주인공은, 설사 상대 입장이—또는 적어도 그것이 대표하는 영역이— 자신의 한층 내적인 부분을 이루고 있다 할지라도, 상대 입장의 타당성을 인정하기를 거부한다. 이러한 사실은 특별히 소포클레스의 안티고네에서 뚜렷해진다. 완고한 고집을 내세우는 자는 크레온만이 아니다; 안티고네 역시 하나의 선과 상대방의 선 간의 적법한 갈등을 인식하는 데는 이르지 못하며, 그래서—비록 그녀의 입장이 어떤 점에서 한층 더 깊은 권리를 갖는다 할지라도— 그녀에게 주어지는 형벌이 완고한 것만큼이나 그녀 식으로 완고하다. 헤겔에 의하면, 주인공이 각기 취하는 행위는 상대 진영에 대해 파괴적인 것으로 나타날 뿐 아니라, 중국에는 또한 그 자신에게도 파괴적인 것으로 나타난다. 안티고네는 가족의 한 구성원일 뿐 아니라 또한 국가 내의 한 시민이기도 하다. 한편 크레온은 통치자일 뿐 아니라 동시에 아버지이고 남편이기도 하다. 비극의 주인공들이 제 권역을 넘어가는 것은 다름 아닌 “그들 자신의 실존에 맞게 스스로 존중하여 마땅한 바로 그것이다. 가령 안티고네는 그렇게 크레온의 국가권력 아래 살고 있다; 그녀 자신이 왕의 딸이고 헤몬의 약혼녀이므로 그녀는 국왕의 명령에 복종을 표해야 마땅하다. 현대 크레온 편에서 보자면 그도 역시 아버지이자 남편인 한에서 웅담 혈연의 신성함을 존중해야 하고 이 경건성에 반하는 명령을 내려서는 안 될 것이다. 이렇듯 그들 양자 모두에게는 그들의 현존 영역에 속하는 것이 내재해 있는데, 이 경우 그들은 서로가 서로에 맞서 침해되고 있는 것이다”(12:549).²⁾

비극에서 우리는 헤겔이 오성이라 일컬은 것의 여러 규정들을 인식할 수 있다: 주인공은 일면적 입장을 견지하는 까닭에 자신을

2) 안티고네에 대한 헤겔 해석의 역사적 수용은 Donougho의 논문에 기술되어 있다(70-77).

보충하는 동시에 자신과 대립되어있는 상대방의 타당성을 부인하다가, 드디어는 사건들의 보다 커다란 흐름에 자신을 종속하게 되고 결국 그 속에서 몰락한다. 비극적 죽음은 주인공의 일면성이 결국 어떻게 귀결되는가의 진리이다. “변증법은 (...) 이러한 내재적인 넘어감(immanente Hinausgehen)이다. 그 넘어감 속에서 오성규정들의 일면성과 제한성은 자신의 참모습으로서, 즉 자신의 부정(Negation)으로서 나타나는 것이다. 일체의 유한자는 자기 자신을 지양한다는 것, 바로 이것이다”(8:172-73).

II

헤겔의 비극론은 아리스토텔레스의 비극론과 나란히, 서구에서 가장 많이 연구되고 또 제일 빈번하게 논의되는 이론이다. 레오나르드 모스(Leonard Moss)가 인상적 어조로 밝히고 있듯, 심지어 헤겔에 대한 비판적 태도를 숨기지 않는 해석가들 역시도 부지불식중에 그의 이론 요소들을 재현하고 있다. 대체 어디에 이 이론의 위대성이 놓여있는가?

첫째로, 예술작품의 수용으로 눈을 돌리기보다는 바로 그 예술작품을 향해 있는 그러한 퍼스펙티브의 가치를 강조하고자 한다. 비극에 대한 철학의 역사는 과도하게 수용의 측면을 강조하는 경향에 의해, 곧 비극적 구조에 대한 관심은 등한시하면서 비극이 갖는 (감정적) 효과에 부적절하게 논의를 집중한 사실에 의해 퇴색되어 왔다. 헤겔은 셸링, 훔더린 그리고 스포디와 더불어 다른 또 하나의 길을 추구한 몇 안 되는 소수에 속한다.

역설적이게도 헤겔은 비극적 만남(Zusammentreffen)의 구조들에

주의를 돌림으로써 공포와 연민이라는 전통적 모티프들에 대해 하나의 새로운 시각을 획득한다. 헤겔의 견해에 따르면, 무엇보다 중요한 것은 외적 운명에 대한 관객들의 공포가 아니라 오히려 인륜적 차원에 대한 공포로서, 이는 인륜성의 차원이 훼손될 때 비극의 주인공에게 다가가는 공포이다(15:525). 우리가 주인공에게 연민을 갖는 것은, 헤겔의 고찰로 보자면, 단순히 그가 고통을 겪기 때문이 아니라 오히려 그리고 다른 무엇보다도 자신의 파멸에도 불구하고 그가 어떤 면에서 정당하다는 사실 때문이다. 헤겔에 의하면, 우리는 충돌의 결과로서 이런저런 침해를 당한 윤리적 실체의 힘을 두려워하는 것이며, 그래서 우리는, 설령 주인공이 절대성의 국면을 넘어갔다 하더라도 바로 이런 식으로 절대성을 보증하는 비극적 주인공에 대해 공감(Mitgefühl)을 형성하는 것이다. 이로부터 헤겔의 비극 개념은 모종의 정서적 요소를 지닌다는 결론이 나온다: 우리는 그때그때의 입장이 갖는 가치들과 운명 사이에서 이리저리 찢기움을 당한다; 우리는 우리 자신을 인물의 성격 및 그 행위와 동일시하는데, 그러나 이때 우리는 주인공의 일면성을 파괴하는 절대자의 숙명적인 인과응보(Vergeltung)를 감지하는 것이다.

둘째로, 위대함과 한계의 비극적 착종의 중심에 서있는 저 애매 모호성(Ambivalenz)이 충돌을 통해서 분명해진다.³⁾ 비극의 주인공이 선[옳음]의 편을 들면서 동시에 또 선과 대립되어 있는 까닭에 그의 존재는 그가 처한 상황만큼이나 패러독스하다: 그는 대단하지만 동시에 오도되어 있다; 그 대단함(Großartigkeit)이란 사실상 곧 바로 그의 결점이다. 왜냐하면 상황 내에도 마찬가지로 들어있는 중요한 측면들을 배제하는 것이 바로 그 대단함의 대가이기 때문

3) 비극에서 역설(Paradox)과 애매모호성(Ambivalenz)이 갖는 핵심 역할에 대한 근래의 고찰로는 Napieralski 와 Cole의 논변을 들 수 있다.

이다. 관객들이 정확히 절망의 크기만큼 경탄을, 비통의 크기만큼 만족을, 돌이킬 수 없는 상실의 크기만큼 화해의 회복을 느끼는 것은 놀라운 일이 아니다. ‘하마르티아’(Hamartia)의 전통적인 이해는 하마르티아를 단순히 비극상의 과오(Fehler)라는 뜻으로 매번 곡해해왔는데, 이것은 헤겔의 도움을 받아 ‘불행(Unglück)’으로 파악될 때 더욱 적절하게 이해될 수 있거니와 즉 이때에는 위대성과의 연관이 상실되지 않는 까닭이다. 문헌학자 쿠르트 폰 프리츠(Kurt von Fritz)는 하마르티아에 대해, 내재적 필연성을 따르지만 그럼에도 파국으로 도달하는 그러한 행위로서 이해하길 권고한다(3-14). 달리 표현하자면, 선마저도 부득불 침해하는 그의 대단함 때문에 주인공은 고통을 겪는 것이지, 단순히 그의 결점이나 과오 때문에 고통을 겪는 것이 아니다. 헤겔의 이론은 비극상의 과오에 대한 전통적 이해, 그리고 위대함을 우상시하면서 비극적 정서는 경탄과 대등한 것으로 여기는 그러한 이해보다 한층 더 복잡적이다. 그러한 대신 헤겔에게선 주인공의 대단함과 그의 과오가 하나이자 동일한 것이다. 즉 주인공은 선을 지킴으로써 그것을 침해한다.

셋째로 헤겔의 이론 내에서 우리는 비극에 특유한 극적 강도(Intensität)를 인식할 수 있다. 한편의 선과 다른 한편의 선 간의 충돌은 원리상 극적으로 가장 강력한 비극 구조이다. 화해적 견지에 서있는 헤겔의 비극관에 대해 극히 정반대 생각을 갖고 있는 쇼펜하우어조차 선과 선 끼리의 충돌에 의해 두드러지는 그같은 비극 형식을 좀더 우위의 것으로 간주한다; 그러한 형식이야말로 가장 극적인, 그리고 가장 힘있는 형식이다(1:320-21). 일견 충돌이 결여돼있는 듯한 작품을 이해할 경우에도 작품 내의 충돌적 요소를 인식해내는 독법을 통해서 그에 대한 이해를 한층 풍부하게 할 수 있다. 예를 들어, 괴테의 파우스트에서 파우스트와 메피스토 간의 충

돌의 계기들을 강조하는 해석은 선과 악 간의 대립에만 근거를 두고 있는 해석보다는 작품에 대한 보다 명료한 다른 빛 하나를 던져 줄 수 있을 것이다.

두 힘들의 숨겨진 동일성을 강조하고자 할 때도 그렇듯, 헤겔의 비극에서는 각축을 벌이는 주인공들이—이들의 명백한 차이에도 불구하고— 각기 상대방의 거울상(spiegelbildliche Wiedergabe)으로서 묘사된다. 안티고네와 크레온은 둘 다 사변적인 모습을 띤다: 각각은 제한된 방식으로 정의를 얻고자 노력하면서도 또 그런 가운데 각기 고립된 채 서로 자기 입장을 굽히지 않다가 결국엔 자기 자신의 몰락 및 상대방의 몰락의 원인이 된다. 거울상의 구조는 또한 셰익스피어의 율리우스 케사르에서도 분명히 드러나는데, 이곳에서는 케사르와 브루투스 간의 유사성들이 평행적이고도 서로 인접한 극적 사건들로 표현되어 있다(II.1과 II.2). 또 뷔히너의 당통의 죽음에서는 로베스피에르와 당통 둘다 그리스도와 비교되는 가운데 그들의 독백을 통해 지성적인 면에서 서로 유사함을 갖고 있다.

넷째로, 하나의 주인공이 동등한 근거 아래 경합을 빚는 요구들을 의식하면서 취하는 그 복합적 반응들 내에서 심리적 인식에 대한 위대한 척도가 발견될 수 있다. 나는 헤겔이 고려하지 않은, 비극적 충돌 내에서의 하나의 구분을 행하고자 한다. 몇몇 비극들에서는 두 사람 내지 두 진영을 통해 선한 힘들 간의 갈등이 표면화되는데, 나는 이것을 ‘외면적 충돌’이라 명명하고자 한다. 반면 다른 몇몇 비극에서는 이런 갈등이 개별적인 한 주인공의 도덕의식 내에서 의식되고 가시화되는데, 이는 ‘내면적 충돌’이라 부르하고자 한다. 외면적 충돌의 경우, 주인공에게 오직 자신의 관점만이 존재할 뿐이므로 그는 관객들과는 달리 자신의 입장이 타당한 만큼 타당치 못하다는 것을 인식할 능력이 없다. 그렇지만 갈등의 두 측면

을 공히 인식하는 비극의 주인공들 역시 존재한다. 헤겔은 충돌을 빛는 이 두 형식들 간의 의미를 구분짓지 않음으로써 아마도 수용의 의미에 과도한 가치를 부여한 것이 아닌가 싶다. 그가 보기에 선한 두 힘들은 관객들의 의식 속에서 하나로 결합되는데, 물론 이러한 현상은 관객들이 주인공의 죽음을 바라보면서 그의 일면적 원리의 무화를 인식하는 한에서 그러한 것이다. 그렇긴 하지만 이때 주인공이 과연 충돌을 의식하는가의 여부는 중요한 차이를 낳는다. 왜냐하면 이러한 사정은 단순히 작품의 극적 긴장 및 심리적 복합성에 효과를 미칠 뿐 아니라 더 나아가 화해에 초점이 맞춰져 있는, 무대에서의 행위의 흐름에도 영향을 주기 때문이다.

외면적 충돌은 비극 가운데서 가장 드라마틱한 형식을 이룬다. 왜냐하면 내면적 충돌의 경우엔 두 가지 입장들이 개별적인 한 인물 내에서 통합을 이루는 탓에 [외면적 충돌보다는] 한층 덜 드라마틱하게 작용하는 것으로 나타날 수 있기 때문이다 (일례로 브레히트의 '셴 테'는 결코 무대 위에서 '슈이 타'와 만날 수 없다).⁴⁾ 하지만 다른 한편 이러한 [내면적 충돌의] 구조는 보다 높은 심리적이고 지성적인 복합성을 띠게 된다. 그것은 헤겔이 근대 드라마에 대해 경탄해마지 않은 한층 다층적인 성격 묘사를 위한 여지를 창출하며, 비극적 존재에 대한 보다 뚜렷한 주제화로, 다시 말해 주인공의 위대함과 고통 간의 결합으로 이끈다. 내면적 충돌은, 몇몇 세계적 드라마에서는 수사학적으로 최고 수준의 독백과 대화를 가능케 함으로써, 형식적으로도 내용이 충만한 것으로 드러났는데, 이들 작품은 하나의 선과 또 다른 선 간의 해결하기 어려운 갈등에 대한 의식이 없이는 생각될 수 없는 것들이다. 주인공이 다른 하나

4) 옮긴이주: 브레히트의 희곡 「세쑤안(四川)의 선한 여인」의 등장인물들로서, 프롤레타리아 계급을 대표하는 주인공 셴 테(Shen Te)는 자본주의 계급의 한 인물인 슈이 타(Shui Ta)와 서로 무관한 채로 관계 맺고 있다.

의 선의 유지를 위해 하나의 선을 파괴하는 방식으로 공정한 세계에 대한 자신의 순진한 믿음을 포기해야 한다는 바로 이 점이 비상한 심리적 긴장들을 내포하고 있는 것이다.

그럼에도 불구하고, 주인공이 양 극 사이에서 그저 이리저리 동요하게 되는 위험 또한 존재하는데, 이는 성격이 갖는 결연함과 통일성을 해칠 수 있는 요소이다. 그리하여 자칫 양극의 실체가 아니라 이런 식의 우유부단함이 예술작품의 본질로 격상될 여지도 없지 않은 셈이다. 헤겔은 셰익스피어에 대한 동시대 여러 해석들과 관련하여 다음과 같이 쓰고 있다: “하지만 사람들은 현재 셰익스피어의 성격들조차도 환영적인 것으로 만들어, 흔들리고 우왕좌왕하는 허무성과 어중간함이, 다시 말해 이런 헛소리가 바로 그 자체로서 관심을 끌어야만 하리라고 생각한다”(13:316).⁵⁾ 헤겔은 다음 두 가지 성격들을 구분지을 것을 주장하거나 즉 그 하나는 심약하고 어찌할 바를 모르는 탓에, 다시 말해 정체성을 결여한 탓에 늘 망설이는 유형의 성격이고 다른 하나는 해결하기 어려운 진정한 가치갈등을 인식하고 있는 그러한 성격이다⁶⁾: “그 자체로서는 안정된 하나의 성격 내에 두 가지 대립된 삶의 국면, 의무 등등이 동시에 신성한 것으로 드러나고 그럼에도 그가 다른 한 측면은 배제한 채 어느 하나의 측면에 세계끔 강요받고 있음을 스스로 알고 있

5) 헤겔과 셰익스피어에 관한 가장 기초적인 연구로는 비록 과도한 인용과 의역이 해를 끼치고 있긴 하지만 볼프(Emil Wolff)의 것을 들 수 있다. 또한 브래들리(Bradley)의 셰익스피어 해석들도 읽을만한 가치가 있는데, 그의 해석들은 부분적으로 헤겔주의적 성찰들을 근거로 삼고 있다. 나아가 헤겔 비극론에 대한 가장 훌륭한 입문 중 하나 역시 브래들리의 펄봉에서 비롯된 것이다.

6) 옮긴이주: 당대 여러 논자들의 견해와는 달리 헤겔이 보기에 셰익스피어가 진정 창출하고 있는—가령 험릿의— 성격은 이 중 전자가 아니고 후자의 성격이다.

는 경우, 이것은 이미 전혀 다른 것이다. 말하자면 이때 동요한다는 것은 단지 하나의 이행일 뿐이고 성격 자체의 정수를 형성하는 것은 아니다”(15:563). 만일 극작가가 “어떠한 성격도 내적으로 확고하지 않고 또 자기 자신을 확신하지도 못한다”(15:563)는 것을 암시하고자 한다면 이는 가장 저열한 경우가 될 뿐이다.

헤겔의 견해에 따르면 이것은 셰익스피어의 성격들에는 맞지 않는다. 맥베드는 무자비하리만큼 자신의 목표로 빠져 든다: “처음에 그는 동요를 보이거나 곧이어 왕관을 손에 넣고자 실행에 옮기고 또 이를 지키려고 살인을 행하는가 하면, 온갖 잔인한 행위들을 계속 저지른다. 난폭하리만치 무분별한 이 같은 확고함, 다시 말해 그 인물이 자신과 그리고 자신에게서 비롯된 목적과 이루는 동일성이 그의 본질적 관심사를 이룬다. 자신의 신성한 왕권에 대한 경외감, 그의 아내의 광기, 신하들의 배반, 밀려오는 파멸 그 어느 것도 그를 동요케 하지 못한다—천상의 법이나 인간의 법 그 어느 것 앞에서도 그는 내적으로 물러서는 법이 없이 끝까지 자신을 고수해나간다”(14:200-01). 뿐만 아니라 헤겔은 나중에 맥베드, 오셀로, 리처드 3세와 관련하여 다음과 같이 말한다: “다름아닌 셰익스피어야말로, 것처럼 동요하며 내적으로 분열된 성격들을 표현해내는 한편으로, 그 맞은편에는 내적으로 확고하고 수미일관된 인물들의 지극히 멋진 예들을 우리에게 보여주고 있는데, 이 인물들은 바로 자기 자신 및 자신의 목적에 대한 이 같은 결연한 확고함 탓에 파멸로 치달게 된다. 인류적으로 정당해서가 아니라 단지 자신들 개성의 형식적 필연성 때문에 그들은 외적 상황들에 따른 행위를 하도록 유혹받지 않을 수 없다. 혹은 맹목적으로 자신을 내던져서 자신의 의지적 강렬함 가운데 계속 버터내는 방식도 있을 수 있다. 이는 물론 다른 사람들에 맞서 자신을 주장하기 위한 단순한 끈궁함

때문이거나 혹은 그들이 일단 당도한 그 지점까지 와 있기 때문에 그저 자신이 행하는 일을 또 계속 수행하는 것 외엔 다른 도리가 없기 때문이다”(15:564; cf. 200-02). 햄릿은 논쟁의 여지가 가장 많은 사례이다. 만일 우리가 햄릿이 지닌 의지력 상의 결점을 행위에 대한 단순한 무능으로 해석하고 또 그렇게 해서 비극적인 것의 서열 내로 끌어올리고자 한다면, 이는 비극을 단순한 고통으로 전화하는 셈이 될 것이다. 햄릿의 일견 심약해 보이는 측면은 오히려 그의 사유가 지닌 에너지에서 비롯된 것으로, 이때 그의 사유는 ‘패덕과 몰락에 직면하여 행동으로 옮기려는 감정적 욕구’와 ‘의도했던 이 행위가 갖는 비도덕적인 측면’ 사이의 갈등을 인식하고 있는 것이다. 그는 이상주의적이고 양심적이며 감수성이 강한 까닭에, 자신의 시대가 갖는 황폐함과 비정상에 가담하기를 주저한다; 그러나 그는 우선은 살해와 모반을 통해 정의와 질서를 회복한다는 것 속에 들어있는 그 가치를 고려하지 않을 수 없다. 이 때문에 그는, 세계에 대해 혐오를 품은 채, 그러나 자신의 양심에 의해 가책과 내적인 피해를 겪으면서, 망설이고 있는 것이다.

다섯째로, 우리는 헤겔의 모델에 힘입어 비극 및 예술의 위대한 부분이 어떻게 해서 선취적 기능마저 지니는가를 보게 된다. 비극은 윤리의 극한적 사례들(Grenzfälle)을 표현함으로써 선을 나타낼 뿐만 아니라 갈등들 또한 밀어올리는데 이것들은 바로 거기서 선에 대한 철학적 반성으로 나아가게끔 한다.⁷⁾ 헤겔이 보는 비극의 모든 형식들은 저마다 양자택일적 가치들(Alternativen)을 포함하고 있다; 내면적 충돌을 겪는 주인공은 이 양자택일적 가치들을 잘 알고 있다. 심사숙고하는 과정을 거친 후에 그는 자신의 결정을 내리

7) 도덕적 충돌은 최근에 약간의 주목을 끌었던 문제제기로서, 문학에서 연원한 묘사들로부터 학문적 소득을 얻은 바 있다. 예컨대 관련문들을 묶어 편찬한 Gowans의 편저서 및 Cunningham 과 Morris의 글들을 참고하라.

는데, 이렇듯 신중한 과정은 의식의 완전한 발전으로, 목적과 수단 간, 의무와 책임 간의 경중을 재는 일로, 간단히 말해 경쟁하는 요구들 간의 통합으로 이끈다. 비극에 대한 전통적 정의들은 삶과 자기인식의 역할을 되풀이해서 강조한다; 이런 측면들은 (내면적) 충돌의 비극에서 가장 폭넓게 전개된다.

헤겔이 보기에 비극적 운명은 합리적이다: 이성인 개인들로 하여금 그들의 일면성에 머무르는 것을 허용하지 않는다. 모든 관점에는 다른 관점과의 연관성이 구성적으로 작용하고 있으므로 그 중 어느 하나를 없애는 것은 다른 것의 파괴로 이르게 마련이다. 인간에게 있어 그 결과는 죽음이지만 그러나 절대적 목적은 인문적 내용의 재편성에 있다. 이러한 통일성이 헤겔에게는 관객의 의식 속에서 일어나는 비극의 카타르시스를 뜻하는 반면, 정작 이 관객들은 인문적 삶의 전체성이 갖는 우위를 인식하는 것이자 그것이 어떻게 일면성에서 해방되는가를 목도하는 증인들이 되고 있는 것이다.⁸⁾ 이리하여 카타르시스라 함은 헤겔에게선 하나의 인식 작용이다; 비극들은 일면적 입장들이 왜 오래 지탱될 수 없는가에 대한 이해를 우리에게 가능케 한다.

여섯째로, 패러다임 전환의 의미를 강조하는 역사철학에 대해 헤겔 이론이 지닌 유용성을 생각할 수 있다. 헤겔의 비극론은 갈등들을 논할 뿐 아니라 역사적 변화들의 역학 또한 주제로 다룬다. 고통이 완전히 합리화되어 있는 그리스도적 중세에서와 같이 고도로

8) Israel Knox가 헤겔의 비극론은 "사회-정치적 및 역사-문화적 현상"(109)을 정당화한다고 주장할 때 그는 모든 입장들은 자기 일면적이라고 하는 헤겔 고찰방식 상의 비판의 요소를 간과하고 있다. 개인이건 제도이건 둘 다 해악을 입는다고 할 경우 이로부터는—Knox의 견해와는 달리—개인 은 사라지는 반면 "제도가 지닌 권위 및 주권은 신성하고도 불가침한 것으로 남는다"(10)는 사실이 뒤따르지 않는다. 이러한 면에서 Michael Schute 는 똑같은 정도로 헤겔이 취하는 일면적 해석으로 기울고 있다.

질서지워진 세계에서나 아니면 짐작컨대 절대자의 관념을 상실한 우리시대와 같은 시기에서 비극은 좀처럼 등장하지 않는다(도덕적 규범을 위반하는 일은 더 이상 존재하지 않고 고통은 더 이상 설명될 수 없다). 비극의 대두는 부분적인 질서와 부분적인 무질서의 조건 하에서, 그리고 패러다임들 간의 이행국면이라는 조건 하에서 보다 그 개연성이 높아지며, 또한 그 경우에 충돌이 빈번하게 생겨난다.

충돌의 비극들이 패러다임 전환기에 자주 등장한다는 바로 그 점 덕분에, 우리는 역사극에 대해 헤겔 비극론이 갖는 중요성을 깨닫게 된다. 이러한 측면이 19세기에 들어와 부분적으로는 헤겔의 영향 하에 헤벨(Hebbel)에 의해 개진되었는데, 그가 예시한 것은 하나의 규범이 다른 또 하나의 규범에 의해 내몰리고 대체되는 곳에서 가치들의 충돌이 일어난다는 점이다. 새로운 패러다임이 확립되기도 전에 자기희생을 치를 채비가 되어있는 주인공이 이따금 나타나서 전통과 충돌을 빚기도 하고, 혹은 정반대로 새로운 규범이 확고한 기반을 차지하고 나서도 한참 후에 완고한 주인공이 여전히 자기 태도를 굽히지 않는 경우가 있다. 쉐러의 돈 카를로스(Don Carlos)에서는 이 두 계기들이 함께 작용하고 있다.

마지막으로, 아리스토텔레스 및 20세기 초 몇몇 형식론자들이 역사적 관점을 벗어난 비극론들을 개진했는가 하면 현대 여러 논자들은 모든 시대에 통용되는 장르 개념을 가지고 논쟁을 벌였거니와(Koelb), 헤겔은 이 두 측면 모두를 잘 의식하고 있다; 그는 보편 타당한 정의를 발전시키되, 그러나 최소한 그 정의에 대한 명확한 규정 내에서의 중요한 추이, 즉 다름아닌 고대 비극과 근대 비극 간의 차이를 시사한다.⁹⁾

9) 헤겔이 말하는 고전적 비극과 근대 비극 간의 차이에 대한 설명으로는

III

헤겔 비극론에 반대하여 약간의 비판적 논점들이 제시된 바 있는데, 그 중 몇몇은 정당한 것이되 또 다른 몇몇은 그렇지 못한 것이었다. 앞서 필자는 조심스런 비판점 하나를 내세웠던바, 다름아닌 헤겔에게선 ‘개인들 간의 충돌’과 ‘한 개인 내의 충돌’의 구분이 소홀히 다루지고 있다는 점이다. 사실 이는 헤겔에 대한 비판이기 보다는 그가 이미 예시한 시도를 더욱 진전시키기 위함인데, 그 이유는 외면적 충돌과 내면적 충돌을 구분짓는 일 가운데는 고대 비극과 근대 비극 간의 차이에 대한 헤겔의 서술과의 일정한 상응 관계가 포함돼 있기 때문이다.

이에 전주어보자면, 비극에서 양 진영의 핵심인물들이 동등한 정도로 정당하다는 헤겔의 주장은 보다 신랄한 비판을 초래했다. 나는 이러한 비판이 타당성을 지닌다는 데에 동의한다. 비극 상의 모든 충돌이 저마다 같은 값을 지닌 양극(兩極)을 내용으로 갖는다고 헤겔이 말할 때 그는 자기주장의 정당함을 증명할 수가 없기 때문이다. 이 점은 옛 문헌학자들이 안티고네에 대한 헤겔의 여타 주요 해석에서 발견해낸 문제들에서도 이미 분명히 드러났다. 그럼에도 불구하고 헤겔이 여전히 정당함을 갖는 것은 최고로 훌륭한 비극들에서 갈등은 등가적(等價的)이라는 헤겔의 진의를 우리가 이해할 때이다. 양 입장들이 서로 등가적이지 못한 작품들의 경우 비극성의 강도는 줄어든다. 반면 충돌을 보이는 위대한 드라마들의 경우 우리는 그 권리와 형상 면에서 동등함을 갖는 두 성격들 내지 힘들과 대면하게 마련이다.¹⁰⁾

Menke를 보라. 근대 비극에 대한 헤겔의 비판에 대해서는 Fan 146-57을 보라.

헤겔보다 한 걸음 더 나아가 여기서 필자는 서로 평형을 이루고 있지 못한 양극이 빚어내는 두 형식 간의 충돌을 제시하고자 한다. 이들 두 형식을 나는 각기 ‘자기희생(Selbstaufopferung)의 비극’과 ‘완고함(Eigensinn)의 비극’이라 명명하고자 한다. 자기희생의 비극이란 두 개의 선한 힘들끼리의 충돌이 아니라 선과 악 간의 충돌로서, 이 경우 주인공은 선을 위해 자신이 고통받아야 함을 잘 알면서도 이를 위해 투쟁한다. 그 어떤 가치를 견지하기 위해 흔히 이 가치의 담지자는 몰락하지 않을 수 없다. 그 일례로 그뤼피우스의 게오르기엔의 카타리나(Catharina von Georgien)¹¹⁾와 파피니아누스(Papinianus), 아니면 엘리엇의 대성당에서의 살인(Mord im Dom)¹²⁾과 밀러의 마녀사냥(Hexenjagd)¹³⁾을 생각해보라. 자기희생의

10) 헤겔에 대한 비판이 성행한 것은 또한 다음과 같은 판단 때문이기도 한데, 즉 온갖 충돌은 저마다 개개 행위가 지닌 부당성에 의해서 이리저리 불러내어짐에 틀림없다는 사실이다. 결국 양편의 행위들은 같은 정도로 정당한 것이 아니다(Bungay 152, 167-168). 과실은 양 편 중 어느 한 쪽에 놓여 있다. 이는 외면적 충돌의 경우에는 자주 나타나는 사례일지 모르나 (그 결과 사람들은 헤겔에 반대하여 양 입장의 등가성에 대해서가 아니라 모든 각 측면에 있어 선에 대한 어떤 등급에 관해 말해야 한다는 것이다), 그러나 이 경우 비극적 충돌을 불러오는 부정합이란 것이 반드시 충돌의 양극 아래에서 파악될 필요가 없음이 해명되어야 한다. 이것이 뜻하는 바는, 한 인물이 그렇게 행동할 수 있어서 그로 인해 충돌이 일어나지만 그러나 충돌의 양극은 자신들의 공개된 실존이 그것에 힘입고 있는 그러한 자극과는 무관하게 기능한다는 사실이다. 예를 들어 히치콕의 영화 나는 고백한다에서 충돌이 발생하는 지점은 최초 행위 위반자인 켈러와 로간 신부 간의 아니라 로간 자신의 상반된 두 요구 즉 법적 정의를 따를 것인가 아니면 불가침 영역인 고해의 비밀을 지킬 것인가의 사이에 놓여있다. 충돌은 위반의 행동에서 싹트지만, 그러나 이 행동 자체가 충돌의 양극과 관계해 있는 것은 아니다; 로간이 어떤 길로 나아가든 간에 그의 행위는 정당한 것인 동시에 부당한 것이 될 것이다.

11) 옮긴이주: 안드레아스 그뤼피우스(Andreas Gryphius, 1616-1664). 바로크시대 대표적인 독일 극작가이자 서정시인. Catharina von Georgien은 그의 가장 유명한 희곡이다.

비극은, 비록 갈등이 드러나는 비극의 단순성과 명료함 탓에 극적으로 가장 무미건조한 것이긴 해도, 비극 중 가장 고결하고도 교훈적인 아종(亞種)이다.

주인공이 보편적인 것에 순응할 때 필경 그 작품은 자기희생의 비극으로 귀결된다. 보편성에 대한 일관된 견지를 통해 주인공은 자신의 성취를, 죽음으로까지 나아가는 절조(節操, Konsequenz)를 이룩해낸다. 설령 주인공이 죽음을 맞더라도 그가 내보인 생의 원리는 보존된 채로 남는다. 자기희생의 비극에 대해 우리가 말할 수 있는 것은, 원칙적으로 이 비극이 강제적으로 죽음에 이르게 하는 어떤 예외를 표현한다기보다는—그것이 모든 사람들에게 받아들여지고 또한 규범을 뜻하게 될 경우—화해로 이끄는 보편타당한 태도를 표현한다는 점이다. 이념적 경우에서 보자면, 자기희생의 주인공들은, 비록 이행들을 위해 자신의 생명을 내놓을지언정, 역사 속에서의 이행들을 촉진한다.¹⁴⁾ 흔히 국가로 등장하는 반대편 세력은 과거성에서 비롯된 원리를 고집하면서 그러나 이 경우 분명 힘의 담지자 구실을 하는 반면, 비극적 주인공은 미래의 편을 들게 마련이다. 자기희생의 주인공들은 독자적 다수를 요구할 수 있기엔 아직은 너무나도 젊은 진실을 보증하는 자들이다. 주인공이 희생을 치른 연후에야 비로소 상황은 변화된다. 이에 대해 헤겔은 다음과

12) 옮긴이주: 엘리엇(T.S. Eliot)의 1935년작 시극으로서, 기독교의 성자와 순교의 문제를 매우 구체적으로 다룬 작품이다.

13) 옮긴이주: 아더 밀러(Arthur Asher Miller)의 1952년작 희곡. 원제는 '도가니(The Crucible)'로, 17세기 미국 동북부 뉴잉글랜드지방 살렘에서의 마녀 재판을 소재로 해 1950년대 초 미국 전역을 휩쓴 '공산주의자 색출 운동'인 매카시 선풍을 고발한 문제작이다.

14) 여성들이 비극적 자기희생의 주인공들이 되는 경우가 종종 있다. 이는 여성들의 영역은 사적인 데 반해 남성들의 영역은 공공적이었다라는 전통적 견해로부터 부분적으로 기인한 것이다. 이리하여 여성들이 정치라는 제단의 희생물이 되고 있다.

같이 말한다: “바로 이것이 세계사 전반에서 보여지는 영웅들의 지위이다. 이들을 통해서 새로운 세계가 떠오른다. 새로운 이 원리는 종래의 것과 모순관계에 있거니와 해소해가면서 나타나는 것이다. 그러므로 영웅들은 법률들을 위반하면서도 폭력을 행사하는 것으로서 드러나게 마련이다. 그들은 개체적으로는 몰락을 맞는다; 하지만 이 원리 자체는 비록 다른 형상 내에서일지언정 깊이 스며드는 가운데 기존의 원리를 전복시킨다”(철학사상의 I, 18: 515).

많은 이들에게 아니 모든 사람들에게 마땅히 이러한 입장이 갖는 내용이 실현되어야 할 것인즉 이는 결국 그렇게 될 것이다. 다시 말해 이러한 입장은 새 패러다임 내에서의 보편적 의식의 부분이 될 것이다. 그러나 보편화될 수 없는 것이 있으니 그것은 바로 주인공이 지닌 의지의 강력함이다. 주인공의 이러한 의지력과 선도 행위는 기실 위대함의 계기를 뒷받침한다. 그러나 이 계기는 더는 보편화될 수 없을 뿐 아니라 오히려 더 이상 보편화될 필요마저 없거니와 그 이유는 새 규범을 위한 투쟁을 결국엔 불필요한 것으로 만드는 방식으로 새로운 규범이 닦을 내리게 되기 때문이다. 영웅적인 자기희생의 진리는 어느 정도 영웅다움에 주어진 필연성을 극복하는 데서 존립한다.

자기희생의 위대성은 그것의 인륜적 정당함에 있고, 그 희생이 갖는 예술적인 주요 취약점은 갈등의 단순함에 있다. 선과 악 사이의 명백한 대비가 흔히 한 작품의 잠재적인 풍부함을 삭감하기 일쑤인데, 왜냐하면 그런 대비에 의해서는 복합적인 문제들이 거의 흑백 구도로 환원되고 말기 때문이다. 시대 전체를 통틀어 가장 위대한 극작가인 셰익스피어의 비극들 내에서 단 하나의 자기희생의 비극도 찾아볼 수 없는 것은 그리 놀라운 일이 아니다. 사실 드라마에 대한 그의 감각적 재능은 너무나 강도 높은 것이었고, 윤리성

에 대한 그의 감(感)은 너무나 복합적인 것이었다. 관객들은 자기 자신을 희생하는 주인공에 대해선 무한한 연민을 갖는 동시에(어느 누구도 그 행위가 갖는 복잡성이나 도덕적 결단을 의식하고 있지 않다), 그 반대편 적에 대해선 명백한 경멸의 시선을 보낸다(흔히 전면에 놓인 악의 배후에 선이 숨겨져 있다는 의식은 좀처럼 일어나지 않는다). 20세기 독일 문학에서 많은 이들에 의해 유일한 비극으로 간주되는 작품인 호흐후트(Hochhuth)의 대리인(Der Stellvertreter)¹⁵⁾은 적대자의—이 경우엔 교황이라는—명백하게 사악한 존재 때문에 괴로움을 당하고 있다. 이것은 경이롭고 훌륭한 작품이지만 그러나 위대한 작품은 아니다. 영국의 가장 중요한 전후(戰後)비극으로서 토마스 모어 경을 다룬 작품인 로버트 볼트의 사계절의 남자¹⁶⁾ 역시, 자기희생을 다룬 고상한 비극이긴 하나 반(反)드라마적인 비극이다.

윤리적 관점에서 보자면 완고함의 비극은 자기희생의 비극보다 그 격이 높지 않지만 그 대신 외형적으로나 대부분의 경우에 있어 극적으로 한층 풍부함을 띠는 게 사실이다. 물론 주인공은 여기서 도덕적으로 지탱되기 어려운 태도를 취하긴 하지만 그럼에도 용기나 순종 또는 폐기와 같은 부차적인 형식상의 미덕들을 여실하게 드러낸다. 완고함—좀더 부드럽게 표현하자면 ‘확고부동함’(Standhaftigkeit)—이

15) 옮긴이주: 호흐후트는 1960년대 독일 사실극 운동의 주역 중 한 명으로서, 로마 교황 요한 비오 7세가 나치의 유대인 학살을 알면서도 눈감는 등 가톨릭에 연루 책임이 있다는 희곡 대리인(1963)을 발표해 큰 논란과 반향을 일으켰다.

16) 옮긴이주: Robert Bolt(1924-1995). 영국의 극작가 및 시나리오작가. 출생지이자 청년기를 보낸 맨체스터에서 그는 유토피아의 저자 토마스 모어 경에 대한 자신의 관념을 진척시켰는데, 그의 실화를 바탕으로 자신의 유명한 희곡 사계절의 남자(A Man for All Seasons)를 집필하였다. 이 작품은 1960년 런던에서 초연되었고, 후일 영화 및 TV드라마로 방영되기도 했다.

란 비극의 필수 요소이다.¹⁷⁾ 완고함의 비극에서 나타나는 비극적 주인공의 위대함은 다름아닌 자신의 태도가 그릇되고 일면적일지라도 그것을 끝까지 고수해나가는 그 끈질긴 지속성(Beständigkeit)에 있다. 주인공은 굴복하지 않는다; 그는 상황을 완화하거나 타협을 성사시킬 능력도 관심도 갖고 있지 않다. 입센의 브란트는 공포한다: “내가 요구하는 건 모든 것 아니면 아무것도 아닌 것이다./어중간한 것이란 없다”(II막).

완고한 주인공은 적응의 아무런 표지도 내보이지 않는다; 그의 힘과 끈기는 강렬한 인상과 심지어 고취를 불러오면서 작용한다. 외부 힘들은—아약스(Ajax)의 경우로 보자면 테크메사와 코러스의 만류¹⁸⁾—주인공에게 그 어떤 커다란 영향도 미치지 못한다. 완고한 주인공들은 자신의 뜻을 굽히지 않고 또 조금도 타협하는 법이 없다. 오로지 자신들이 내딛은 행보 상의 철저함만이 기해지길 요할 뿐이다. 아약스는 자신의 고유 법칙에 따르는 세계를 얻고자 노력하면서 그 대신 자기 자신과 타인들을 파괴시킬 채비가 되어 있다. 그는 확고함과 절대성 면에서의 자신의 척도를 지니지 못한 세계에선 존립할 수 없다. 메테아가 만일 자신의 분노를 잘 제어했다면 솔직히 말해 상황은 한결 더 좋게 끝났을 터이지만, 그러나 그녀는 완강히도 자신의 증오심을 풀지 않으며 복수에 대한 열망에 있어서도 시종 일관됨을 견지한다. 코리올라우스(Coriolanus)¹⁹⁾

17) 완고함이라는 하위장르에 속할 수 없는 비극적 주인공들에 있어서도 확고부동함, 결단성 그리고 불요불굴함(Unnachgiebigkeit)이 필수 요소가 되고 있음을 버나드 녹스(Bernard Knox)는 자신의 저작 The Sophoclean Hero에서 적어도 소포클레스의 작품들에 대해 설득력있게 서술한 바 있다(1-61).

18) 옮긴이주: 아약스의 처 테크메사는 자발적 죽음을 선택한 그녀의 남편을 극구 만류한 바 있다.

19) 옮긴이주: 1608년 셰익스피어가 쓴 마지막 비극으로, 기원전 500년경 위

가 만일 자신의 적응능력을 통해서라면 온 로마인들의 호의를 얻을 수 있었을 것이고 또 관대함을 내보임으로써 아주 간단하게 그러했을 터이지만 그러나 그는 자신의 자존심이 이를 허락하지 않는다는 이유로 자신의 원칙들과 결단성을 저버리길 극구 거부한다.

헤겔은 비록 완고함의 비극 자체를 명백히 규정하고 있진 않지만 그렇더라도 사람들이 맥베드와 같은 인물 성격에서 발견하는 “정신의 위대함”에 관해 그가 아예 보는 눈이 없는 것은 아니다(13:538). 나아가 그는 범죄적 요소가 미적 표현에 필수적이지도 유효한 것임을 풍부한 서술로서 언급한다: “그러므로 여기에서는 무엇보다도, 온갖 부정적인 것을 견뎌내면서도 자신의 행위를 부정하지 않고 또 자신 내에서 와해됨이 없는, 그리고 자신의 운명까지도 받아들일 수 있는 그러한 성격의 형식적 위대함과 주관성의 힘이 최소한도 요구되지 않으면 안된다”(15:537).²⁰⁾ 주인공이 정의를 벗어나는 일이 중요하기는 하지만, 이는 관객들에게는 중차대한 일로서 보다는 오히려 주인공의 형식적 덕성 가운데 놓여있는 크기로서 남는다. 키르히만(Julius Hermann von Kirchmann)은, 걱정을 매개하긴 하되 헤겔적 충돌에는 연루돼 있지 않은 비극적 주인공들에 대해 다음과 같이 언급한다: “그들에게는 의무들 간의 어떠한 충돌도 없다; 그들은 다소간 거리낌없이 인륜적 계명을 위반한다; 그러나 그들의 걱정이 초인적인 것으로 높여지고 혹은 그들의 인격이 숭고성으로 높여짐으로써 그 결과 인륜적 판단은 더 이상 유효치 않으며 관객은 다만 현상의 숭고성에 의해 붙잡혀 있을 뿐이

기의 로마를 구한 영웅 카이우스 마르티우스에 대한 얘기이다.

20) 완고함의 비극과 같은 류의 것을 가장 일찌감치 논의대상으로 삼은 논자로는 프리드리히 테오도르 피셔(F.T. Vischer)와 볼켈트(Volkelt)로서, 그들의 각각 “사악한 의지의 숭고성”에 대한 시론(1:276-81)과 “범죄의 비극성”에 대한 분석(*Ästhetik* 182-95)을 들 수 있다.

다”(1:310).

비극적 완고함의 형식은 비극적 충돌이라는 개념과 특별히 다를 바 없게 된다. 내가 여기서 염두에 두고 있는 바는 통상 성격비극(Charaktertragödie)이라 불리는 것이 갖는 특별한 현상이다. 이 경우에서의 알력은 정당한 것으로 드러난 두 개의 가치 사이에서가 아니라 두 개의 형식적 미덕 사이에서 일어난다. 하나의 불균형이 생겨나는데, 이때 한 편의 미덕은 보존, 유지되는 반면 다른 편은 경시된다. 여기에서도 충돌은 사실상 완고함으로서, 다시 말해 부차적 미덕을 부적절하게 높이는 것을 의미한다; 주인공은 지나치게 어떤 특별한 위대함, 곧 어떤 형식적 미덕을 구현하고 있는가 하면 동시에 또한 하나의 약점, 즉 경시되는 또 하나의 미덕을 소유하고 있다. 예를 들어 코리올라누스는 훌륭한 전사이지만 그러나 동시에 평화적 협상에는 무능력하다. 괴테의 에그몬트(Egmont)는 성실과 솔직함 그리고 신뢰감을 확연히 드러내고 있지만 막상 그 자신은 미리 헤아려 생각해야 할 필요를 좀체 의식하고 있질 못하다. 입센의 민중의 적(Ein Menschenfeind)에 등장하는 슈토크만 박사는 실용주의, 자제력, 신중한 행동과 같은 미덕을 희생하는 대신, 진실, 성실함 그리고 대담함과 같은 미덕들을 대표한다. 이로써 그는 똑같이 고집센 주인공의 한 변형을 제시하는 셈이다. 입센의 들오리(Die Wildente)의 주인공 그레거스 베를레(Gregers Werle)가 우직한 감수성을 앞세우고 있다면, 그는 또한 완고한 고집을 체현하는 비극적 주인공이 되고 있거니와 이 경우의 그는 다른 하나의 미덕은 희생하되 형식적 미덕 하나는 찬미하는 그러한 인물이다. 바로 이러한 사례들 속에서 위대함의 요소가, 비극적 과오라는 전통적 관념과 변증법적 연관을 얻게 된다. 주인공은 대립된 미덕을 부정하는 데서 자신의 위대성을 얻고, 동시에 바로 그 지점에 주인공의

결점이 근거를 갖는 것으로 놓여진다.

완고함의 주된 약점은 비극을 형식적 위대함으로 환원케 함에 있다. 주인공은 오래 견디지 못하는 태도를 취하며, 때문에 그에겐 선 내용 면에서 더 이상 경탄할 만한 요소가 없다. 미는 웅당 형식과 내용 간의 통일을 전제하는 고로, 완고함의 비극은 자기희생의 비극과 마찬가지로—설령 다른 이유 때문이라 하더라도—이러한 이상에서 벗어나 있는 것이다. (그 차이는 그때그때의 동한시에 있거니와 즉 자기희생에서는 형식을, 완고함에서는 내용을 소홀히하는 점이 그것이다.)

한 걸음 더 나아가 자기희생의 비극에서 주인공이 겪는 고통은 시종일관된 것으로 나타나긴 하지만 그러나 그것이 당연한 결과로서 생각되는 것은 아니다. 다른 한편 완고함의 비극에선 주인공의 몰락이 시문학적 정당성에 대한 관객의 요구와 일치를 이루는데 또한 그럼으로써 비극에 본질적인 불일치(Inkongruenz)를 따르지 않는 셈이다. 무엇이 남아있어야 하는가가 주인공의 위대성을 가늠하는 의미인바, 이때의 위대함이란 설사 그것이 파멸을 맞았을지라도 어떤 견지에서 경탄할 만한 것이다. 위험이 도사리고 있는 지점은 주인공의 고통이 모두에게 너무나 적합한 것으로 생각되는 데 있다. 그 경우에 우리는 비극적 불일치에 반응을 보이지 않고 도리어 정의가 갖는 균형에 반응하고 있는 셈이다. 이런 이유에서 비더만의 체노독수스(Cenodoxus)²¹⁾를 비극적이라고 일컫는 것은 결코 온당한 일이 아닐 것이다. 예술가는 주인공의 형식적인 부차적 미덕들을—그의 활력과 독창성, 그리고 그의 인내력을—부각시킴으로써, 그리고 주인공의 몰락을 이러한 미덕들과 결합시킬 뿐 실패

21) 옮긴이주: 예수이트국의 대표적 극작가 비더만(Biedermann, Jakob, 1578~1639)의 이 작품은 파리의 세계적인 학자가 허영과 교만 때문에 예수의 심판을 받는다는 내용을 담고 있다.

에 의존한 것으로 만들어진 앎으로써, 방금 말한 이같은 위험으로부터 스스로를 지켜낼 수 있다. 더 나아가 완고함의 비극적 주인공 가운데 가장 성공적인 인물에게는 선과 정당성에 면한 불꽃같은 접점이 있다. 그런 까닭에 주인공한테 부당한 불법행위가 가해지는 일이 일어날 수 있는 것이고, 또한 주인공이 정당한 목적에 의거해 있거나 혹은 양자택일적인 사태가 서로 맞선 채 평형을 이루고 있는 일이 생겨나는 것이다.

여기서 다시 한번 논점을 안티고네에 맞춰 보기로 하자. 헤겔은 안티고네를 두고서, 충돌을 드러내는 범례적 비극으로 간주한다. 이러한 고찰방식이 때때로 이런저런 이의를 불러왔다; 비토리오 회슬레가 제안하는 바대로(97) 만일 우리가 그 작품에서 안티고네와 크레온 간의 갈등이 아니라 안티고네와 국가 제도 간의 갈등을 보는 것이라면, 이 작품은 분명 헤겔주의적 개념들의 잣대 속에서 이해될 수 있을 것이다. 국가에 맞서는 안티고네의 저항은 가족법을 따르는 그녀의 완강한 태도에 기초해 있다; 하지만 이 법을 따름으로써 그녀는 국법을 어긴 셈이다. 크레온이 강조하는 특별한 법 적용이 부당한 것일 수는 있으나(중요한 건 성문법이 아니고 그는 다만 제정된 법에 따라 통치할 뿐이다), 그럼에도 불구하고 국법들이 정당하고 또 이 법들이 준수되어야 함은 국가의 이념에 속한다.²²⁾ 크레온이 공포한 것은 악법인 까닭에 법과 정의가 서로 일치하지 않는다. 따라서 여기에서 국가는 단지 형식적으로만 현존한다; 내용적으로 보자면 국가는 물리쳐야 할 무엇이다. 안티고네의 저항은 온당한 것이고 또 그런 까닭에 자기희생적인 것이 된다; 동시에 그

22) 헤겔의 다음 구절과 비교하라: “그런데 한 국가 전반의 가장 우선하는 원리는, 사람들이 아무리 원한다 할지라도, 국가가 법을 위해 승인하는 것 그 이상의 더 높은 이성도, 양심도, 정의도 존재치 않는다는 사실이다”(18:510).

녀는 국가와 알력을 이루는 가운데 그녀의 행위는, 설령 완고한 입장의 소유자인 통치자에 의해 국가의 기강이 쇠퇴한다 할지라도, 충들로 나아간다—크레온은 완고함을 대표한다.

자기희생과 완고함이란, 비록 그 장르가 위대성과는 무관하게 고통이 구조를 이루는 수난극이라 할지라도, 헤겔적 모델의 불충분한 형식들로서 간주될 수 있다. 충들의 비극에서 주인공은 대체로 자신의 생명을 희생함으로써 자기 입장의 권리를 의연히 내보인다; 또 다른 주인공은 설사 자기 입장이 갖는 제한성이 명백할지라도 그의 완고함 내에서 타협의 여지가 마련되어 있지 않다; 그러한 충들의 귀결로서 부득불 무고한 인물들이 고통을 겪지 않으면 안된다. 이들이 갖는 자율성 속에서 형식들은 결합들을 나타낸다. 형식들은 개개의 계기들을 절대적인 것으로 표현한다: 내용은 복잡성이 희생되는 것을 피하고, 형식은 내용이 손실됨을 피하며 고통은 갈등과 위대성이 삭감되는 쪽으로 향한다. 응축과 관련해서 스스로 획득해내는 것을 형식들은 전체성과 관련해서는 상실한다. 최고로 위대한 비극들은 모든 요소들을 융합한다: 윤리적 선, 형식적 강력함, 복잡성, 의식 그리고 고통을.

자기희생이 충들과 유사한 것일 때, 게다가 선한 힘들 간의 갈등으로서 (주인공 자신의 생명 내지 안녕을 수호할 것인가 아니면 옳은 일을 위한 행위를 할 것인가) 나타날 때, 그것은 자신의 정점에 도달한다. 완고함의 비극도 또한 마찬가지로 그것이 충들로 나아갈 때, 다시 말해서 선과 부차적 미덕 간의 갈등으로 나아가거나 혹은 좀 특별한 경우로서 다른 한 미덕을 희생하고 어떤 한 미덕을 높이는 쪽으로 나아갈 때, 비극의 가장 위대한 잠재력을 발휘한다. 비록 자기희생과 완고함이 충들과 구분되긴 하지만 전자는 충들 가운데서 가장 완전하게 전개된다. 더욱이 자기희생 및 완고함이 특히 두

러한 극적 긴장을 띠면서 빈번하게 나타나는 것은 갈등의 시대들에서이거니와 따라서 시대의 패러다임이 변화하는 와중에서의 일이다. 그리고 이는 부분적으로 비극적 주인공에 의해 가속화되거나 지체되기도 한다. 특히 자기희생의 주인공들에게 해당되는 말이긴 하지만 자기 시대보다 앞서 있는 주인공들은 거의 필연적으로 가치충돌의 상황으로 빠져 들어가기 마련이다.

새로운 것을 알리는 사람은 현재의 가치들에 눈 돌리지 않고 그때그때 자신의 목적을 추구해나가거나 또는 자기 고유의 입장을 전복시키는 방식으로 완고함을 구현한다. 그러나 완고함을 지닌 주인공은 대부분 기존하는 것의 존속성 즉 과거성에 기반한 형식적 미덕들을 고집하다가 결국 자신의 통제권에서 벗어나는 역사적 발전양상들에 의해 분쇄된다. 거꾸로 표현하자면, 충들의 어떤 사례들이 자기희생과 완고함의 하위 요소들을 포함한다고도 말할 수 있다. 사정이 이러하다면, 동등한 권리를 지니게끔 동기를 부여해야 한다는 요구에 맞서 도리어 비극의 구조가 가장 잘 실현될 수 있는 것은 다름아닌 서로 동등하지 않은 충돌들(자기희생과 완고함)을 인정할 때이자 또한 갈등진영들을 조정하는 그러한 비극의 미덕들을 인식할 때이다.

헤겔 이론에 대한 두 번째 중요한 비판은 비극에서의 조화의 요소에 대한 그의 주장을 겨냥하고 있는데, 고통을 경감하거나 종식할 수 없다고 보는 근대의 완고한 입장에서 보자면 이는 하나의 혐오에 해당한다. 일례로 루트비히 마르쿠제는 그 스스로 “비극적 비극”(tragische Tragödie)이라 일컫는 근대 드라마의 특성을 지적하는데, 여기에서는 고통에 아무런 의미도, 아무런 문맥도, 또한 아무런 이성도 주어져 있지 않다: “비극적 비극의 절대적 비참성은 의미 없는 고통에 있다”(17-18). 마르쿠제는 이러한 비극에 대한 정의를

다음과 같은 말로 매듭짓는다: “근대의 비극은 다만 피조물의 절규 일 따름이다. 여기엔 고통의 극복이나 약화란 없다. 그것은 유일하게 가능한 최종적 반응으로서 압축되고 간결화된 표현일 뿐이다”(20). 비극은 위대함이나 인과성, 그리고 상위 맥락 내에서의 자신의 지위와는 아무런 연관도 맺지 않은 채 그저 고통으로 환원된다. 이처럼 비극이 한 차원 높은 질서구조도, 또 고통에 의미를 부여할 수 있는 절대자도 인정하지 않음으로써 마르쿠제와 동시대 많은 “비극들”을 포함하여 오늘날 많은 비극론자들이 찬양하는 것은 괴로움 자체이거나 아니면 고통을 일으키는 비합리적이고 혼돈적인 그리고 종종 자의적인 힘들이다. 고통이 비극에서의 모든 요소를 규정하고 있다.

헤겔이 자신의 분석에서 강조하는 것은 결코 주인공의 고통이나 고통의 감내가 아니며²³⁾, 오히려 주인공이 절대자와 맺는 연관성이다. 이미 위에서 서술했듯이 비극의 본질은 그에게 있어 구조적 갈등 내에 놓여있지 고통의 효과에 있는 것이 아니다. 헤겔 이론을 비판하는 논자들은 때때로 비극을 고통과 동일시하는가 하면 또한 이런 식으로 비극을 대단함(Großartigkeit)과는 무관한 것인 양 취급한다. 이러한 논제에 있어 나는 헤겔의 편을 옹호한다. 모든 고통이 그 원천을 주인공의 위대성 내에 두고 있는 것은 아니며 더욱이 모든 주인공이 고통을 겪어야 하는 것도 아님은 분명한 일이다(이런 의미에서 고통은 항용 우발적이라는, 니콜라이 체르니셰프스키의 헤겔 비판은 지나치게 단순한 것이다[127-41, 222, 255]). 그토록 많은 역경이 위대함을 동반하여 나타나고, 또한 몇몇 형태의 위대함에는 고통이 수반되고 있다는 사실이야말로 확실히 보다 정확한

23) 고통의 감내를 헤겔이 간과하고 있진 않지만(vgl. 예를 들어 13:536), 그러나 그는 스토아학파들이나 실러와는 달리 이를 강조하진 않는다.

논변이다. 그리고 이러한 변증법적 영역이 비극성을 규정하는 것이다. 체르니셰프스키의 논변이 단순히 우리에게 시사하고 있는 바는, 비극에서는 미적인 것의 영역이 남김없이 다 다뤄지지 못한다는 점이다. 위대함이 결여된 고통이 주제로 놓여지는 것은 대체로 (비극적이지 않은) 수난극(Leidensdrama)이나 희극의 경우이고, 아울러 고통 없는 위대함은 화해극(Versöhnungsdrama)으로 나아가기 마련이다.

실사 헤겔이 비극을 화해극—이는 미헬레트(Carl Ludwig Michelet)와 카리에레(Moritz Carriere) 같은 헤겔주의자들이 대단한 관심을 두었던 장르이다—으로부터 좀더 예리하게 구분할 수 있었다고 해도, 그럼에도 그리고 바로 이 지점에서 필자의 네 번째 비판점은 시작한다. 드라마에 대한 헤겔의 글에서 드러나는 몇 가지 모순점들은 이 두 장르를 사태에 맞게 구분짓는 그의 소홀함에서 직접적으로 연유한다. 비록 카타르시스와 화해 사이에 어떤 연관이 존재한다 할지라도(피터 알렉산더 Peter Alexander는 “reconciliation” 즉 “화해(Versöhnung)”라는 말을 심지어 희랍적 개념의 번역어로서 사용한다[85]), 비극과 화해극 간에는 현저한 상이점이 존재하는데, 이러한 상이점은 수용 즉 관중의 의식 내에서의 화해이든 혹은 객체 즉 행위과정 자체에서의 화해이든 간에 발생하기 마련이다. 헤겔은 이런 맥락에서 아이스퀼로스의 자비로운 여신들(Eumenides)과 소포클레스의 필록테테스 그리고 괴테의 작품 타우리스의 이피게니에를 언급하기에 이르는데, 특히 그는 이 후자의 작품을 두고서 그 조화로운 해소 내지 해결이 확연히 유기적이라는 점에서—무엇보다 이 해결이 작품의 내적 행위로부터 성취되고 있기 때문이다—심지어 그리스의 여러 작품들을 능가하는 것으로 간주한다. 자신의 『종교철학 강의』에서 헤겔은 새로이 비극의 초월성(Transzendenz)

을 요구한다. “보다 높은 화해라 함은, 주관 내에서 일면성을 갖는 성향 곧 자신의 오류에 대한 의식이 지양되고 또한 자신의 마음에서 이러한 오류를 버리는 것일 터이다”(17: 134). 헤겔의 고찰방식 내에서 비극이란 일면적 입장들이 죽음을 통해 초월되는 것을 뜻하고 또한 그렇게 해서 “객관적 화해”를 성취해낸다. 이에 반해 화해극은 어떤 의식전환을 내보인다. 즉 여기에서는 서로 반목하는 힘들이 쑥 들어가고, 또한 그렇게 해서 이 힘들은 주관적인 화해 즉 “내면적 화해”를 맞는다(15:550-51).

이원론적으로 사고하지 않는 헤겔 같은 철학자가 종합적인, 제삼의 드라마 형식을 표명하고 있다는 것은 명백하다. 헤겔이 예술을 언제나 사변적인 것과 결부시켜 바라보고 있음을 고려한다면 이는 더더욱 분명해진다. 그래서 예컨대 그는, 오성의 양자택일적 성향은 예술에 있어서의 통일성을 파악할 수 없고(13:152), 시적 의식은 산문적 의식과는 달리 사변적인 것과 짝을 이루는 문학적 원형을 뜻한다(15:240-45)는 테제를 제출한다. 유감스럽게도 헤겔은 화해극에 대한 자신의 불충분한 언급을 더 이상 피력하고 있지 않는데, 만약 그가 이 문제로 돌아가 다시 천착할 경우 화해극에 관한 그의 진술들은 칭찬 못지않게 평가절하의 시각을 드러낼 것이다. 그러한 형식은 “별반 결정적 중요성을 띠지 못한다”(15:531). 자신의 태도를 변경하는 주인공은 성격적으로 유약한 것으로 보여질 수 있다(15:550). 그 같은 변경들은 주인공이 지닌 태도상의 결연함이나 파토스를 약화시키는 경향이 있다(15:568). 결국 조화로운 해결들이란 흔히 부당한 것이기 일쑤이다(15:569). 이러한 요소들 대부분은 화해극을 취약하게 하는 데는 기여할 수는 있지만 그러나 이들 요소들은 원리적으로 화해극을 동반하고 나타나서는 안 된다. 헤겔 스스로는 이런 속성들 중 어떤 것이 우연적 요소이고 또 어떤 것이

필연적 요소인지를 명확히 결정하지는 못한 것으로 보인다. 만일 그가 화해극을 좀더 철저히 연구하여 이것과 비극 간의 차이를 보다 뚜렷하게 제시했다면, 아마도 그는 비극에 있어 화해적 요소들을 지나치게 강조하는 쪽으로 옮겨가진 않았을 것이다.²⁴⁾

그리하여 헤겔에게선 비극이 고통과 죽음에도 불구하고 화해와 조화를 우리 눈앞에 두게 한다.²⁵⁾ 비극에 대한 헤겔의 과도한 이상

24) 브레머(Bremer)에 따르면, 헤겔의 비극론은 화해로서의 그리스 비극의 모범을 이루는, 아이스킬로스의 오레스티아 3부작에 의해 가장 강력한 영향을 입고 있다. 그런데 바로 이 모범, 곧 종결적 요소 내지 화해적 요소만이 결국 그리스 비극이 부단히 내용으로 삼았던 바의 완전한 표현으로서 살아남은 셈이다.

25) 이같은 비판점에 근접해있는 연구로는 다음을 들 수 있다: Volkelt, Ästhetik (98-99) 과 System (306); Dixon (160-69); Lucas (42-45); Greene (96); Welleck (2:333); Pöggeler; Michel (157); Kurrik (249-250); Draper (32); Wittkowski; Nussbaum (67-69), Oudemans & Lardinois (116); Gellrich (xii-xiii, 32-33 및 69-71); May (58). 비판은 대체로 현대적 성격을 지닌다. 19세기에는 비극에서 화해의 계기에 대한 헤겔적 이해가 너무나도 널리 유포되어 있어서 그 자신 헤겔주의자가 아니었던 미학자 Adolf Zeising조차 비극을 예술 가운데 가장 종합적인 장르로서 간주했다(135). 하지만 비극에 대한 오늘날의 해석은 가령 헤겔에서와 같이 “고통을 통해 성취된, 합리적 질서에 대한 확신감”(266)을 강조하는 Weisinger의 해석이나 아니면 모든 참된 비극은 “근원적으로 화해적으로” 종결된다(15)고 논증하는 Krüger의 해석이 간신히 있는 정도로 보기 드문 일이 되었다. 오늘날의 헤겔-문헌 가운데서 헤겔의 화해 이념을 옹호하는 극히 소수의 사람 중 한 명은 Schlunk (63-65)로서, 그는 화해의 요소가 불속 행위 속에 포함되는 것이 아니라 행위를 동반하면서 이를 내적으로 가동시키는 관객의 반성 속에 깃들여있는 것임을 강조한다. 이와 관련해서 다음 두 사람 즉 Sengle과 Ellis-Fermor의 논지도 보라. Sengle의 전체적 관심사는 파국과 연관된 화해에로 향해있으며, Ellis-Fermor는 비극이 ‘균형’ 내지 ‘균형’의 요소를 필요로 함을 확인하고 있다(139; vgl. 127-47). 헤겔과 동시대인이면서 어떤 견지에선 반(反)철학적 정신의 소유자였던 한 사람의 관점은 이 경우 곧잘—특히 헤겔을 두고서 예술에 대한 과도한 체계화를 기했다고 비난하는 비판가들에 의해—간과되기가 일쑤인데, 그는 다음이름 다음과 같이 쓰고 있는 피테이다. “비극이 웅당 하나의 완전한 극작품이어야 한다면, 화해, 해결이란 결정적으로 없어서는 안 되는 것이다”(12:343).

화를 비판하는 논자들이 어느 정도로까지는 옳다. 허나 조화로운 해결이라는 점만으로 이 장르의 실체가 온전히 다 드러난 건 아니다; 비극은 또한, 사악하거나 복잡한 세상에 덕이 나타날 때 이에 뒤따르는 진통인 불가피한 곤경을 시사하기도 하는 것이다. 다른 한편 똑같이 일면적인 주장으로는, 비극이 우리에게 내보이는 것이라곤 단지 파괴와 불확실함 그리고 파멸뿐이고, 또 오늘날 몇몇 논자들이 생각하듯 위대함이나 조화 혹은 희망에 대한 온갖 숨겨져 있는 비전은 비극의 정신에는 혐오스런 것이라고 말하는 논법이다. 하지만 비극은 이것 혹은 저것이라는 양자택일식 수용을 하기에는 너무나 복잡적이고 다양한 면을 갖고 있다.²⁶⁾

이러한 비판의 또다른 설명방식은 다음과 같은 관점을 취할 수도 있다. 즉 온갖 갈등들에 원리적으로 하나의 해결이 주어질 수 있는 세계는 비극과 화합될 수 없다는 것이다. 어떤 이유에서 비극의 현실성은 화해극이 취하는 가능성에 의해 제거되지 않는 것인가? 오토 피켈러가 생각하고 있듯 헤겔의 변증법적·목적론적 반성들은 결국 비극과 양립불가능한 것이 아닌가? 헤겔 자신이 이러한 물음을 제기하진 않지만, 비극에서의 선한 두 극이 동등한 권리를 갖는다는 그의 언급은 그의 철학이 지향하는 화해적 정신과는 일견 모순되는 듯하다. 이에 대해선 다음과 같이 대답될 수 있다: 첫째로 헤겔에게선 그 정도로, 비극 내 화해의 요소가—비록 이 화

끝으로 딜타이와 셸러 또한 비극에서의 고통과 화해의 필연성에 관하여 언급한다; vgl. Dilthey (162-63) 그리고 Scheler (292).

26) 근대의 헤겔-비평가들 가운데서 야스퍼스는 균형잡힌 시각을 드러내고 있는데, 왜냐하면 그는 헤겔이 비극을 과도하게 조화로운 것으로 만들지만(79) 그럼에도 불구하고 또한 비극을 충돌로서 규정하는 헤겔식 정의의 타당성을 인정하는 가운데(57, 95), 비극 외부엔 아무것도 존재하지 않고 또 비극 내엔 불명료함과 절망 이외 아무것도 지배하지 않는다고 주장하는 반-헤겔적인 견해를 노련한 방식으로 논박하고 있기 때문이다.

해가 희생(주인공의 죽음)이 없지 않고 또 대개는 오직 관객에게만 분명해질 뿐일지라도— 이미 표면에 도달해있다는 점이다. 둘째로 많은 경우에는 비극을 극복하려는 가능성이 담겨 있다; 다른 조건들 하에서건 혹은 보편자의 시각으로부터건 간에 슬한 갈등들은 원리적으로 해결가능한 것이다. 두 가치 간의 갈등조차 때때로 해소될 수 있는 근거는, 이를테면 한 편의 가치가 상대 가치를 위하여 손실을 입을 수 있고 심지어 마땅히 그러해야 한다는 사실에 있다. 물론 이는 상대의 가치가 보다 고귀한 것으로 등급이 매겨질 수 있고 또한 이 가치의 존립이 보다 하위적 선의 손실에 달려있는 경우에서의 일이다. 이런 점에서 헤겔이 “긴급법Notrecht(공평성 Billigkeit)으로서가 아니라 법Recht으로서”에 관해 말할 때(7.240), 그는 칸트와 구별된다.²⁷⁾ 그렇게 보자면 비극은 극복될 수 있는 것이므로, 그러나 이 극복으로 인해 비극의 상(像)이 다 소진된 것은 아니다.

몇몇 경우들에 있어 비극은 단순히 가능한 것만이 아니라 불가피한 것이다. 다시 말해 설명 보다 높은 선을 위해 하나의 선에 대한 도덕적 단념을 정당화하는 일이 가능하다 할지라도, 여전히 여기에선 선의 부정합(不整合, Transgression)이 일어난다. 그러한 넘어

27) 칸트는 비극적 갈등이 현존함을 인정하길 거부한다: “의무들 간의 충돌(collisio officiorum, s. obligationum)은 그 중 한쪽이 다른 쪽을 (전적으로든 또는 부분적으로든) 지양하게 될 그런 관계가 될 것이다.— 그런데 의무와 구속력(Verbindlichkeit) 일반은 어떤 행위들의 객관적인 실천적 필연성을 표현하는 개념들로서 이 개념들은 두 개의 서로 대립된 규칙들이 동시에 필연적일 수 있는 것은 아니고 그 중 한편에 따라 행위함이 의무인 고로, 따라서 상대방에 따라 행위함은 어떠한 의무도 아닐뿐더러 심지어 의무에 반하는 것이다 그리하여 의무 내지 구속력의 충돌이란 추호도 생각될 수 없다(obligationes non colliduntur)”(도덕 형이상학 8:330). 이에 대해선 또한 그의 에세이 “인간에 때문에 거짓말을 한다는 억측적 권리에 대하여”(8:637-43)를 보라.

섬(Überschreitung)이 비극적인 것인바, 이는 설령 그러한 넘어섬이 정당화될 수 있고 또 그것이 회피할 수 없는, 그리하여 오직 그런 넘어섬을 통해서만 보다 높은 선의 보존이 이루어질 수 있다 하더라도 그러한 것이다. 헤겔에게서 우연성(Kontingenz)이 어떠한 역할을 하고 있는지를 인식하는 것이 필수적이다. 통상 비극적 단념이 보편성의 관점으로는 극복될 수 있다 하더라도, 그러나 구체성의 관점에 의거해서는 그러한 극복이란 예사일이 아니다. 더욱이 덧붙여야 할 사항은 보편자란 오로지 특수자 내에서만, 오로지 역사 속에서만 실현될 수 있다는 점이다; 역사 속에서의 정신의 실현을 위해서도 비극은 꼭 필요한 것이다. 헤겔은 이 지점에서 횡터린의 영감에 찬 성찰, 즉 보편자는 특수자를 관통해서야 비로소 자신에게로 도달하는데 이는 희생을 통한 것이라는 그러한 성찰에 동의할 것이다. 주인공이 두 가치들 사이의 충돌에 직면할 때 그는 그저 단순하게 보다 높은 가치를 찬동하기로 결정하고 또 그런 결심에 만족하는 것이 아니라 지금은 비록 하위에 있되 이후 더욱 훌륭한 것이 될 희생적 가치의 소임 역시도 감지한다. 주인공은 자신의 결정이 불가피한 것일지라도 그것을 애석함과 비통함으로 맞이한다. 헤겔의 희곡 아그네스 베르나우어(Agnes Bernauer)에 나오는 헤어조크 에른스트는 자신이 어떻게 행동해야 하는지를 알고 있지만 그러나 그의 죄책감은 여전히 존속한다. 우리가 역사를 보통 진보로서 파악한다 할지라도 그러나 모든 시대마다엔 비극적 사태를 낳는 낱알의 갈등들이 존재하는가 하면 또한 불가피하게 갈등들을 초래하는 한층 더 기저에 놓인 갈등들, 즉 패러다임 상의 변환도 존재한다.

더 나아가, 헤겔적 의미에서의 지양이 전혀 어떤 곳에도 보이지 않는 그러한 갈등들도 존재한다(예를 들어 어떤 삶 대 삶 간의 갈

등들, 또는 두 가지 본질적 기대 사이의 예기치 않은 갈등). 이 경우에는 가치들 간의 그 어떤 위계질서도 주인공의 딜레마를 해결할 수 없다. 예컨대 자유와 보다 높은 가치의 삶 간의 갈등에 있어서는 무엇이 남는가? 그 대답은 그렇게 분명하지 않는데 이유인즉 자유는 삶의 의미인 반면 삶은 자유를 위한 전제이기 때문이다. 이러한 두 가치 사이의 갈등들은 때로는 지양될 수 없는 채로 남는다. 이런 이유에서 화해극은 보다 앞서서 비극을 보충하는 데는 유용하지만 그러나 비극을 대체하는 것에는 적절치 않다.²⁸⁾ 뒤렌마트의 견해와는 달리, 근대적 삶의 복잡성 및 그것의 예측불가한 측면들이 새로운 도덕적 딜레마들의 개연성을 높이고 그와 함께 비극의 개연성 또한 높이고 있다고 우리는 말할 수 있다. 그 같은 비극적 충돌들 및 마주침들은 우리에게 어떤 화해 관념을 남기기보다는 오히려 불일치의 범람상황을 남겨놓고 있는바, 그러나 이러한 상황이 종국에 반드시 절망이나 불합리로 나아갈 필요는 없다. 헤겔은 비극에 있어서의 지양될 수 없는 고통의 요소에 항상 충분한 주의를 기울이고 있는 건 아니다.

헤겔의 비극론에 대한 부당한 반박으로는 가령 요하네스 볼켈트(Johannes Volket, 28-32, 300)가 제기한 주장을 들 수 있는데, 그에 따르면 비극이란 개인들을 표현하는 것이지 어떤 형이상학적 이념들을 표현하는 건 아니라는 것이다. 하지만 이 둘 중 어느 하나가 다른 하나를 배제하지 않는다. 심리적 측면을 희생시켜 형이상학적

28) Marta Nussbaum이 선의 취약함(The Fragility of Goodness)에서 설득력있게 밝히고 있듯, 여러 정황들은 윤리적 갈등들이 조화의 상태로 옮겨지는 걸 우리에게 항상 허용하지는 않는다. Nussbaum은 이러한 이해를 헤겔에 대한 명백한 반박으로서 인용하고 있지만(167-79), 그러나 화해의 가능성이란 합은 이러한 일이 또한 모든 경우에 실현될 수 있다는 것을 뜻하지는 않는다.

측면을 부각시키는 일이 물론 가능하긴 하지만, 그렇더라도 결코 이것이 헤겔적 접근방식의 필연적 결과인 것은 아니다. 헤겔에 대한 자신의 강의에서 페터 스포른디는 경탄스런 어조로 “그의 사유가 지닌 비범한 능력이라 함은 추상적인 개념변증법 내에서 어쩌다가 가장 구체적인 것을 캐낸 데 있는 게 아니라 이를 최초로 투명하게 만든 데 있다”(445)고 말한다.

비극적 충돌은 자칫 지나치게 도식적이거나 알레고리적으로 될 공산이 높는데, 이러한 위험은 y의 입장과의 관계 속에서 x의 입장을 추상적으로 가늠하고 비교하는 데서 발생한다. 예술이란 한편으로 그 질료적 구체성과 감각적 외면성에 의해—이를 통해 예술은 철학과 대조를 이룬다—규정되고 다른 한편으로 그 전체성과 조화에 의해—이 점을 예술은 철학과 공유한다—규정되는 것이라 할진대, 예술가는 구체적이고 생동적이고 분화돼있는 형상들(Gestalten)을 마땅히 가시화해야 할 것이다. 추상물들을 작품인 양 내놓는 예술가는, 이를테면 그가 코르네유(Corneille)나 라신느(Racine)이건 혹은 에른스트(Ernst)이건 간에, 특별히 미적 이상에 근접하고 있는 것이 아니다. 최고의 비극들의 경우엔 이러한 위험을 비켜가는데, 이는 성격과 갈등 모두를 중심에 놓음으로써, 다시 말해서 강렬하면서도 복합적인 개인들을 제시함과 동시에 갈등의 분기(分岐)와 귀결 면에서 갈등을 복합적이고 다층적으로만이 아니라 구속적이고 실존적인 것으로까지 표출해냄으로써 가능해진다. 비극의 이 경지에 도달하는 작가들은 사실상 충분히 많은 독자나 관객을 헤아릴 수 있는 경우가 대부분이다. 일례를 들자면, 그릴파르쩌²⁹⁾는 비록 그의 드라마들이 약간 도식적인 방식으로 충돌의 비극을 구현하고

29) 옮긴이주: 프란츠 그릴파르쩌(Franz Grillparzer, 1791-1872). 오스트리아의 극작가.

있긴 하지만, 확실히 헤겔보다는 한층 풍부함을 지닌 극작가이다. 이것은 그릴파르쩌의 사유가 지닌 보다 위대한 복합성 및 드라마라는 대우주를 능가하는 요소들(가령 언어 그리고 성격들의 전개)과 관계가 있다. 어느 누구도 여타 다른 사례들을 들기 위해 가령 오이디푸스왕이나 햄릿 혹은 펜테질리아³⁰⁾에는 인물들 간의 변별성이, 정교함과 복합성이, 해결할 수 없는 고통의 문제들과 그 불가피성이, 간략히 말해 앨런 톰슨(Allan Thompson)과 노먼 벌린(Norman Berlin) 같은 논자들이 비극을 위해 적절하고도 본질적인 것으로 여기는 요소들인 수수께끼적 특성과 경탄들이 결집되어 있다고 주장하고자 하진 않을 것이다. 알레고리는 잠재적인 방해 요소일 뿐 어떠한 경우에도 헤겔적 비극의 필수적 귀결이 되지 못한다.

결국 이 글을 통해 주장했던 것은 헤겔의 비극론이란 오직 소수의 몇몇 작품들에 대해서만 관여하고 있다는 사실이다. 비극에 대한 헤겔의 유형학(Typologie)이 아무리 뛰어난 것이라 하더라도 그것은 거의 수십 편에 달하는 세계적 비극들을 제쳐놓는 가운데 또한 온갖 요소들을 제외시켜 놓고 있는 듯하다는 점이다. 참된 헤겔 주의자들이라 한다면 바로 이 지점에서, 이는 “작품들에는 그만큼 더 해악이 됨”을 밝혀내고 또한 그렇게 논증하는 것이 사실상 옳을 것인즉, 왜냐하면 헤겔의 유형학은 본디 연역적 성격을 띠고 있는 까닭에 드라마작품 하나하나에 대해선 효력을 갖지 못할 수도 있기 때문이다. 하나의 드라마가 일반적으로 비극이라고 불릴 경우 이는 아직은 그 드라마가 실제로 어떤 비극을 표현한다거나 또는 그러한 명명이 곧 정당하다는 근거가 되고 있는 것은 아니다. 헤겔에게선 합의와 관습이란 정당화의 어떠한 원천도 아니다. 그럼에도

30) 옮긴이주: 하인리히 폰 클라이스트(Heinrich von Kleist, 1777-1811)의 비극 (1808).

불구하고 자기희생과 완고함은—이는 우리가 원할 경우 헤겔적 충돌의 양 변형대라고 부를 수 있을 것이다—실사 이것들만으론 헤겔적 모델의 탁월함을 달성하는 데는 성공하지 못한다 할지라도, 분명 비극의 여타 형식들이 존재한다는 사실을 시사해주고 있다.³¹⁾

31) 좀더 풍부한 이차문헌을 포함하여 비극의 보다 상세한 논의는 나의 저서 *Tragedy and Comedy*에 있다. 이 자리를 빌려 나는 스타일상의 많은 개선점들을 제안해준 Christian Spahn과 Albert Wimmer에게 감사의 뜻을 표하고 싶다.

【참고문헌】

- Alexander, Peter., *Hamlet: Father and Son*(Oxford 1955)
 Berlin, Normand., *The Secret Cause: A Discussion of Tragedy*(Amherst 1981)
 Bradley, A. C., "Hegel's Theory of Tragedy", *Hibbert Journal* 2 (1903-04): 662-80.
 ———, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*(London, 1966)
 Bremer, Dieter., "Hegel und Aischylos", *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik.*, Hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert and Otto Pöggeler. *Hegel Studien.*, Beiheft 27(Bonn, 1986): 225-44.
 Bungay, Stephen., *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics* (Oxford, 1984)
 Carriere, Moritz., *Aesthetik: Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst.* 2 Bde(Leipzig, 1885)
 ———, *Das Wesen und die Formen der Poesie: Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen und der Kunst. Mit literarhistorischen Erläuterungen*(Leipzig, 1854)
 Cole, Susan Letzler., *The Absent One: Mourning Ritual, Tragedy, and the Performance of Ambivalence*(University Park, 1985)
 Cunningham, Anthony P., "The Moral Importance of Dirty Hands", *The Journal of Value Inquiry* 26 (1992): 239-50.
 Dilthey, Wilhelm., "Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik", Bd., 6 der *Gesammelten Schriften*(Leipzig, 1924)
 Dixon, Macneile W., *Tragedy*(London, 1924)
 Donougho, Martin., "The Woman in White: On the Reception of Hegel's *Antigone*", *The Owl of Minerva* 21 (1989): 65-89.
 Draper, R. P., "Introduction", *Tragedy: Developments in Criticism.* Hrsg. v. R. P. Draper(London, 1980): 11-38.

Ellis-Fermor, Una., *The Frontiers of Drama*(New York, 1946)
 Fan, Changyang., *Sittlichkeit und Tragik: Zu Hegels Antigone-Deutung*
 (Bonn, 1998)
 Fritz, Kurt von., *Antike und moderne Tragödie: Neun Abhandlungen*
 (Berlin, 1962)
 Gellrich, Michelle., *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since*
Aristotle(Princeton, 1988)
 Goethe, Johann Wolfgang., *Goethes Werke*, Hrsg. v. Erich Trunz. 14
 Bde(München, 1974)
 Gowans, Christopher [Hrsg.] *Moral Dilemmas*(New York, 1987)
 Greene, William Chase., *Moirai: Fate, Good, and Evil in Greek*
Thought(New York, 1944)
 Hegel, G.W.F., Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesung über Ästhetik.*
Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Hrsg. v. Helmut Schneider
 (Frankfurt, 1995)
 ———, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823.*
Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, Hrsg. v. Annemarie
 Gethmann-Siefert(Hamburg, 1998)
 ———, *Werke in zwanzig Bänden*, Hrsg. v. Eva Moldenhauer and Karl
 Markus Michel(Frankfurt, 1978)
 Hölsle, Vittorio., *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des*
Sophokles: Ästhetisch-historische Bemerkungen zur Struktur der
attischen Tragödie(Stuttgart-Bad Cannstatt, 1984)
 Jaspers, Karl., *Tragedy is Not Enough*, Trans. Harald A. T. Reiche,
 Harry T. Moore, and Karl W. Deutsch(Boston, 1952)
 Kant, Immanuel., *Werkausgabe*, Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. 12
 Bde(Frankfurt, 1968)
 Kirchmann, Julius Hermann von., *Ästhetik auf realistischer Grundlage*, 2
 Bde(Berlin, 1868)
 Knox, Bernard M. W., *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean*
Tragedy(Berkeley and Los Angeles, 1964)

Knox, Israel., *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*
 (New York, 1936)
 Koelb, Clayton., "The Problem of 'Tragedy' as a Genre", *Genre* 8 (1975):
 248-66.
 Krüger, Manfred., *Wandlungen des Tragischen: Drama und Initiation*
 (Stuttgart, 1973)
 Kurrik, Maire Jaanus., *Literature and Negation*(New York, 1979)
 Lucas, F. L., *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*(New York, 1928)
 Marcuse, Ludwig., *Die Welt der Tragödie*(Berlin, 1923)
 Menke, Christoph., *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit*
nach Hegel(Frankfurt, 1996)
 Michelet, Carl Ludwig., *Geschichte der letzten Systeme der Philosophie in*
Deutschland von Kant bis Hegel, Bd. 2(Berlin, 1838)
 ———, *Das System der Philosophie als exacter Wissenschaft enthaltend*
Logik, Natur- und Geistesphilosophie, 3 Bde. 1876-78(Brussels,
 1968)
 Morris, Michael K., "Moral Conflict and Ordinary Emotional Experience",
Journal of Value Inquiry 26 (1992): 223-38.
 Moss, Leonard., "The Unrecognized Influence of Hegel's Theory of
 Tragedy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28
 (1969-70): 91-97.
 Napieralski, Edmund A., "The Tragic Knot: Paradox in the Experience of
 Tragedy", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972):
 441-49.
 Nussbaum, Martha C., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in*
Greek Tragedy and Philosophy(Cambridge, 1986)
 Oudemans, Th. C. W. and A. P. M. H. Lardinois., *Tragic Ambiguity:*
Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone(Leiden. 1987)
 Pöggeler, Otto., "Hegel und die griechische Tragödie", *Heidelberger*
Hegel-Tage 1962, Hrsg. v. Hans-Georg Gadamer. Hegel-Studien.
 Beiheft 1. Bonn (1964): 285-305.

- Roche, Mark W., *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*(Albany, 1998)
- Scheler, Max., "Zum Phänomen des Tragischen", *Abhandlungen und Aufsätze*, Leipzig (1915): 1:275-315.
- Schlunk, Wolfgang., "Hegels Theorie des Dramas", Diss(Tübingen, 1936)
- Schopenhauer, Arthur., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*(Zürich, 1977)
- Schulte, Michael., *Die "Tragödie im Sittlichen" Zur Dramentheorie Hegels* (München, 1992)
- Sengle, Friedrich., "Vom Absoluten in der Tragödie", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 20 (1942): 265-72.
- Szondi, Peter., "Hegels Lehre von der Dichtung", *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Hrsg. v. Senta Metz and Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt (1974): 267-511.
- Thompson, Alan Reynolds., "Melodrama and Tragedy", *PMLA* 43 (1928): 810-35.
- Tschernyschewskij, Nikolai Gaurilowitsch., *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit*, 1853(Berlin, 1954)
- Vickers, Brian., *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society*(London, 1973)
- Vischer, Friederich Theodor., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 2nd ed. Hrsg. v. Robert Vischer. 6 vols. 1846-1857(Hildesheim, 1975)
- Volkelt, Johannes Immanuel., *Ästhetik des Tragischen*(München, 1897)
- _____, *System der Ästhetik*, 3 vols(München, 1905-14)
- Weisinger, Herbert., *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*(East Lansing, 1953)
- Welleck, Rene., *A History of Modern Criticism: 1750-1950. The Romantic Age*(New Haven, 1955)
- Wittkowski, Wolfgang., "Die Aufspaltung Gottes oder das Ende der deutschen Tragödie bei Hebbel und Büchner", *Sprachkunst* 13

- (1982): 231-43.
- Wolff, Emil., "Hegel und Shakespeare", *Vom Geist der Dichtung: Festschrift für Robert Petsch*, Hrsg. v. Fritz Martini(Hamburg, 1949): 120-79.